# BIANCO E NERO

RASSEGNA MENSILE
DI STUDI CINEMATOGRAFICI





*In sta cassela mostro el Mondo niovo*
*Con dentro lontananze, e prospetive;*
*Vogio un soldo per testa; e ghe la trovo.*

CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA

EDIZIONI DELL'ATENEO - ROMA

ANNO IX - NUMERO 1 - MARZO 1948

# Sommario




DIREZIONE: ROMA - Via Tuscolana, Km. 9° - Tel. 71397 — 755591 — Edizioni dell'Ateneo: Roma - Via Adige 80-86 - Tel. 81829 — c./c. postale 1/18989. I manoscritti non si restituiscono. Abbonamento annuo Italia: L. 2500 (10 fascicoli mar.-dic. 1948) - Estero: 3750 — Un numero L. 280 - Un numero separato il doppio.

SPEDIZIONE IN ABBONAMENTO POSTALE

# BIANCO E NERO

RASSEGNA MENSILE DI STUDI CINEMATOGRAFICI

DIRETTA DA LUIGI CHIARINI

CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA

EDIZIONI DELL'ATENEO - ROMA

ANNO IX - NUMERO 1 - MARZO 1948

# Avviso

*Con questo numero " Bianco e Nero " organo del Centro Sperimentale di Cinematografia riprende la sua periodicità mensile. La cosa non è senza ragione e importanza. Infatti la rivista, pur conservando la sua oramai lunga tradizione saggistica nel campo degli studî cinematografici, vuol seguire più da vicino gli specifici problemi organizzativi, tecnici ed estetici del nostro cinema, che attraversa un periodo pieno di possibilità da un lato e di insidie e pericoli dall'altro.*

*Un gruppo di film, notevoli e coraggiosi sotto molti riguardi, ha attirato l'interesse dei pubblici stranieri sul nostro cinema, che rompendo i vecchi schemi di mestiere, si presenta con una forma forse ancor grezza, ma originale perché espressione di una più ricca e genuina umanità. Nelle opere di quella che è stata definita dai critici esteri la " scuola neo-realistica italiana ", infatti, si sente, al di là della contingenza storica da cui han preso le mosse e al di sopra delle schematiche ideologie politiche dei rispettivi registi, un nuovo modo di guardare alla vita e, quindi, una concezione originale e tutta nostra dello spettacolo cinematografico. Film come* Roma città aperta, Paisà, Germania anno zero, Sciuscià, Il sole sorge ancora, Caccia tragica, Gioventù perduta, *non rivaleggiano con quelli stranieri su un piano che potremmo dire spettacolare, in cui l'attrattiva è costituita dall'opulenza dei mezzi, dalla risonanza di alcuni nomi di divi, dalla perfezione e magari dalle meraviglie tecniche, ma sul terreno propriamente artistico, dove possono giocare l'innato talento degli italiani, la ricchissima varietà del nostro paese, ma soprattutto l'esperienza di vita e l'approfondimento spirituale di un popolo, che in questi anni di inenarrabili sofferenze, di grandi delusioni, di sforzi indomiti per sopravvivere, ha saputo cogliere, forse più di ogni altro, certi valori essenziali della vita.*

*Chiudendo la sua storia della letteratura il De Sanctis invitava gli italiani, malati di antico mal letterario, a " esplorare il*

*proprio petto". Se il richiamo è lecito, questo può dirsi che abbiano fatto i registi della "nuova scuola italiana", servendosi della macchina da presa come di un occhio limpido per guardare, in profondità e senza retorica, alla vita. Non è un puro caso che siano quasi tutti dei giovani e non è senza soddisfazione per noi rilevare che alcuni di essi provengono dal Centro Sperimentale di Cinematografia. Gli uomini del cinema possono giustamente affermare che in questi anni i migliori ambasciatori italiani all'estero sono stati i film, anche quelli che han presentato con crudezza e coraggio le nostre piaghe perché contenevano in sé la virile volontà di sanarle, l'umana comprensione del dolore e del male e quella effettiva moralità che è propria dell'arte.*

*Si è parlato di film di tendenza o di opere politiche il cui valore contingente si sarebbe andato spegnendo col passare del tempo; si è detto persino da taluni che, esauriti certi argomenti particolarmente vivi e attuali, anche il successo del nostro cinema si sarebbe spento. Non è così perchè il valore di questi film, al di là dei loro difetti, tra cui vogliamo mettere quel tanto di programmatico e di ideologico non risolto artisticamente, sta nel sincero* sentimento *che vi è espresso, insofferente di per sé ad ogni etichetta o catalogazione politica* (1).

*E' il cinema, il buon cinema, il vero cinema che va a sinistra; ma una sinistra che non ha nè apparati, nè direzioni centrali, nè tessere e distintivi: quella sinistra che è il progresso contro la conservazione, il moto stesso della storia che pone in modo perentorio un problema da risolvere: quello di una società migliore in cui siano riscattati tanti dolori e tante miserie e tutti gli uomini si sentano veramente fratelli. Non è senza significato che il più a sinistra, in tale senso, dei registi italiani sia Rossellini, che, se non andiamo errati, appartiene alla Democrazia Cristiana. Ed è forse ancora più importante che un dotto padre domenicano abbia riscontrato nei film di cui si parla, anche quelli realizzati da uomini che appartengono effettivamente a partiti di*

(1) Del resto dobbiamo ricordare il successo all'estero anche del *Travet* e di *Quattro passi fra le nuvole.* A conferma, poi, della validità del nostro cinema stanno anche taluni film prodotti anni fa come, ad esempio, *Ossessione, Giacomo l'idealista e Sissignora.* Va detto, inoltre, che vi sono ancora giovani forze da mettere in valore: questo, tra gli altri, è uno dei compiti cui vuol risolvere il Centro Sperimentale di Cinematografia, che ha contribuito a formarli dando loro un clima e la possibilità di manifestarsi.

sinistra, come per esempio Il sole sorge ancora di Vergano, un profondo spirito cristiano che è caratteristico del nostro cinema.

Questo è l'aspetto positivo della nostra cinematografia alla quale si sono aperte le porte dei mercati esteri con le conseguenti enormi possibilità di sviluppo. Ma c'è, purtroppo, l'altro rovescio della medaglia.

Qui i problemi sono moltissimi e non si può che accennarli fugacemente per dimostrare quanto sia necessario ed urgente affrontarli e risolverli ad uno ad uno, giacchè dalla loro soluzione dipende il sopravvivere o meno del nostro cinema. Che un tale dilemma non abbia possibilità di scelta è pacifico per tutti coloro che sono veramente italiani e che pensano che un grande paese come il nostro senza un suo cinema sarebbe un paese mutilato spiritualmente. Necessità, dunque, di difendere la cinematografia italiana. Per fare questo occorre risolvere il problema degli enti parastatali come l'Enic, il Luce, Cinecittà, lo stesso Centro Sperimentale di Cinematografia, abbisognevoli per un verso o per l'altro dell'appoggio dello Stato, cui appartengono e al quale devono rimanere. (Ci auguriamo che l'interessamento dimostrato dall'On. Giulio Andreotti riesca a vincere le difficoltà che si frappongono). Occorre rivedere la legge sul cinema e per quanto riguarda la tutela dei film italiani e per quello che concerne la censura. E' necessario altresì regolare l'importazione: si introducono oggi sul mercato italiano dei cappelloni americani che risalgono al '32. E questo, prima ancora di essere un problema di difesa del nostro cinema, è un dovere verso il nostro pubblico, verso noi stessi, insomma, che non dobbiamo ridurci a una mentalità coloniale. Perchè il grave è che questi film non sono introdotti in Italia dalle case straniere, ma, purtroppo, da importatori italiani. Analogo il problema della esportazione, che per essere indiscriminata minaccia di nuocerci. C'è anche il problema del doppiaggio: noi concediamo gratuitamente e indistintamente il patrimonio della nostra lingua a tutti i film stranieri. E ancora il problema del credito cinematografico, quello dell'esercizio e molti altri che ora ci sfuggono (1).

Noi non siamo degli economisti o dei finanzieri, ma ci pare che l'esistenza e lo sviluppo di una cinematografia italiana sia

(1) Sulla necessità di risolvere questi problemi tutti gli uomini di cinema sono concordi. Valga a dimostrarlo il « Manifesto per la difesa del cinema italiano » diffuso proprio in questi giorni e sottoscritto dalla maggioranza degli artisti, tecnici e produttori.

*molto importante anche sotto l'aspetto economico, come interesse generale del paese giacché pesa in bene o in male sulla bilancia delle importazioni ed esportazioni e quindi sulla valuta.*

*Particolare attenzione dovrà essere rivolta ai problemi tecnici: in questo settore, a differenza di quello artistico, il nostro cinema si trova molto indietro. Basti accennare per tutti al problema del sonoro e al terribile uso invalso della post-sonorizzazione e del doppiaggio. E non è a dire che in questo settore non vi siano degli uomini preparati: anche qui nuove forze sono state immesse nella nostra cinematografia; ingegneri, chimici, studiosi che ai problemi del cinema si sono dedicati, bisogna pur dirlo, eroicamente e ai quali occorre dare i mezzi e la possibilità di portare su un piano concreto i loro studî. Anche in questo campo la genialità italiana, la bravura dei nostri operai specializzati può fare moltissimo.*

*« Bianco e Nero », riprendendo la periodicità mensile, vuol trattare, appunto, tutti questi problemi mettendo le sue pagine a disposizione di quanti hanno la competenza e la serietà per sviscerarli e suggerire delle soluzioni. Vuol seguire la produzione cinematografica con una critica seria e severa, limitandosi a parlare di quei film che sono su un piano di dignità artistica. Saranno recensiti periodicamente i libri italiani e stranieri di argomento cinematografico e verranno riportati i più importanti articoli in materia della stampa internazionale.*

*La rivista sarà aperta a tutti quanti si occupano con serietà ed onestà dei problemi del cinema; il che non vuol dire che « Bianco e Nero » intenda rinunciare a quella funzione di orientamento cui ha sempre assolto, tutt'altro; ma semplicemente che noi riteniamo le nostre idee così giuste e forti da poter resistere a qualunque contraddittorio, proprio perchè formatesi nella dialettica della discussione, consideriamo doveroso e civile ascoltare tutte le opinioni e siamo convinti che cultura, arte, scienza, vivono solo nella più illuminata libertà interiore ed esteriore e che la comune passione per questa potentissima arte che è il cinema può far avvicinare, conoscere e comprendere uomini che altre passioni dividono.*

*E anche questo ci sembrava un punto importante del programma di « Bianco e Nero » da sòttolineare.*

LUIGI CHIARINI

# Realtà o verità?

La domanda posta dal titolo racchiude un'affermazione. E precisamente: realtà e verità non esprimono un identico concetto. Questa nota tesi dev'essere meglio chiarita tenendo presente l'interessante opinione espressa da Jean Painlevé (*) il quale analizza in modo veramente brillante la differenza tra documentari scientifici e pedagogici, cioè fra quelli che vogliono unicamente fissare i risultati di una nuova indagine e quelli che intendono diffondere le cognizioni a scopo didattico. Certamente anche Jean Painlevé sa che è quasi impossibile tracciare una rigorosa linea di confine tra questi due tipi di documentario. Per il semplice fatto che — se vogliamo essere precisi — ogni film pedagogico ha un valore scientifico ed ogni film scientifico ha un obiettivo pedagogico ed uno scopo didattico, mediante i quali giustifica la sua esistenza. A che cosa infatti può mirare la sua realizzazione se non a diffondere determinate cognizioni ed a renderle accessibili agli altri? Anche se questa comunicazione fosse destinata esclusivamente agli scienziati, per promuovere il lavoro collettivo della scienza, essa rapresenta un'istruzione. Probabilmente Jean Painlevé, trattando del film scientifico, si riferiva solo alla differenza che deve sussistere tra film per competenti e film a carattere divulgativo. In ogni modo anche se egli affermò di non voler fare la parte dell'istruttore, noi abbiamo imparato moltissimo dal suo discorso diligente, brillante, discorso che mirava alla convinzione. Questo indubbiamente contro la sua volontà.

*Volontà e scopo di lucidità e di chiarezza sono già tendenze pedagogiche.* Così in un film come in un discorso. Con una volon-

(*) L'autore si riferisce alla conversazione tenuta da Jean Painlevé in Locarno il 2 luglio 1947 durante il Festival Internazionale del Film, per la presentazione di alcuni documentari scientifici e didattici. Jean Painlevé è uno dei più noti documentaristi mondiali, dedicatosi specialmente al film didattico e direttore dell'*Institut du Film Scientifique* a Parigi.

tà che mira alla chiarezza comincia già la fase pedagogica della conoscenza. La società umana non avrebbe potuto esistere senza questa tendenza del singolo a far tesoro, per se stesso e per l'umanità, delle esperienze e delle conclusioni raggiunte. La volontà che mira alla chiarezza è anche una volontà sociale e pensare logicamente significa pensare socialmente. L'uomo comincia la istruzione su se stesso. Però egli, che non è concepibile se non socialmente, controlla le sue cognizioni nel momento in cui le comunica agli altri. Il nostro modo di pensare è principalmente discorsivo, quindi sociale.

Orbene, il desiderio di lucidità e di chiarezza in ogni rappresentazione della realtà, è sempre una volontà tesa ad un senso, cioè alla ricerca di un significato. Perciò come si può operare distintamente e chiaramente? Senso e significato non sono più semplici oggetti della realtà empirica. Appartengono ad un'altra categoria. Essi sono già un giudizio, una conclusione ed una classificazione umana ed hanno il loro posto in un sistema di pensiero. Appartengono alla categoria della verità. Appartengono a quell'attivo « aspetto soggettivo della realtà », del quale parla Marx.

Qualsiasi ordine del materiale che viene presentato, anche nei documentari, mira a rendere intelligibile qualcosa e perciò ad insegnare. Ma che cosa dev'essere intelligibile? Non certo la realtà empirica, poichè i sensi riescono a coglierla mediante la esperienza. Si vuole invece rendere intelligibile una legge nota o supposta: cioè una verità. Qualsiasi ordine vi sia in una composizione artistica, esso tende a rendere chiaro questo significato, quindi non si arresta alla semplice realtà, ma ricerca una verità che è in essa contenuta. Ed è per questa verità che si attua ogni rappresentazione ordinata e composta della realtà.

Siano consci o inconsci, senso e verità danno a priori il primo impulso alla rappresentazione della realtà; se questo mancasse le immagini della realtà stessa non avrebbero alcun interesse per noi. Ogni rappresentazione di una verità, però, si effettua col proposito di comunicarla agli altri, quindi per insegnare o per convertire. Non esiste alcuna rappresentazione della realtà, che sembri non contenere una esperienza ed una verità. Non c'è niente di più difficile che rappresentarsi un'assurdità assoluta. E quand'anche una concezione nichilista del mondo da parte dell'autore presumesse un'assoluta assurdità del mondo,

egli vorrà egualmente rappresentare la sua opera, per renderla nota. Allora l'assurdità del mondo costituirebbe il senso delle immagini, e questo senso dovrebbe operare chiaramente e con convinzione, come una verità. La rapresentazione della realtà conterrebbe quindi un senso, anche se la stessa realtà rappresentata non ne contenesse alcuno.

Al contrario vi sono verità rappresentate senza riferimenti alla realtà, come i poemi simbolici, i quali racchiudono spesso un profondo significato.

C'è nella nostra coscienza una volontà che tende al senso, il quale, indipendentemente dalla nostra volontà, costituisce una categoria soggettiva del nostro pensiero, qualcosa come la categoria Kantiana del tempo, dello spazio e della causalità. Perciò il senso, che l'uomo non può fare a meno di presupporre — particolarmente in ogni forma di rappresentazione — questo senso non è affatto una realtà empirica ma è solo una spiegazione di quell'empirismo: di conseguenza, è una verità. (Non ci riferiamo naturalmente alla validità ed al valore di tale realtà, ma solo alla sua funzione nella coscienza e nel giudizio. In quanto verità, menzogna, errore, costituiscono una categoria del giudizio e della spiegazione). La realtà attraverso la sua rapresentazione diventa quindi verità. Se queste « verità », annunziate nella rappresentazione, operano sugli uomini, sul loro modo di pensare ed influiscono sul loro comportamento, allora esse tornano ad essere realtà. Questa è anche la dialettica dell'arte e della vita, che neppure l'obiettività dei documentari scientifici può distruggere. « La conoscenza diventa forza materiale, quando fa presa sulle masse » afferma Carlo Marx.

Quando perciò Painlevé — con la chiara intenzione di conservare ai film scientifici il decoro dello stile obbiettivo — afferma che egli non voleva fare da maestro agli autori dei documentari inglesi e russi, e quando Painlevé definisce « scuola francese » questa obiettività e neutralità, egli non soltanto fa un torto a se stesso, ma sopratutto si dimostra ingiusto verso l'alto ed umanitario spirito francese che è stato e rimarrà sempre un faro morale per l'intera umanità perchè non è mai rimasto indifferentemente obbiettivo di fronte al progresso dell'umanità. Né nella scienza, né nell'arte. I grandi spiriti di questa nazione furo-

no del pari eroi dell'umanità. Essi vollero illuminare il mondo ed aiutarlo.

Torniamo alla nostra prima tesi, racchiusa nel titolo. Realtà o verità? Ognuno sa che si può rendere credibile qualsiasi menzogna mediante fatti realisticamente rappresentati. Ciò dipende dal montaggio e dalla composizione. Ogni metro può riprodurre una esattissima realtà. Tuttavia il significato del film può essere una menzogna.

Questa possibilità è pericolosissima nei documentari, che il pubblico osserva con l'illusione che la fotografia sia degna di fede assoluta. Esso non avverte quando e dove all'immagine del fatto si sostituisce — col montaggio — il suo significato, quindi esso non si trova più davanti ad una realtà neutrale ma solo di fronte ad una presa di posizione soggettiva, una « verità » oppure una menzogna. Questa l'insidia dei film storici, geografici e culturali. La rappresentazione non è mai scrupolosamente reale ed apolitica nè è mai senza motivo il significato istruttivo in essa contenuto: e ciò può fuorviare pericolosamente.

Ogni rappresentazione del mondo contiene di per sè una opinione sul mondo. Anche il più breve documentario, che ci presenti solo un angolo del mondo attraverso una rapidissima visione, ha un suo compito. Perciò lo spettatore, seguendo il film, non vede altro che questo angolo di mondo, ma lo avverte come un confronto, come una simbolica rapresentazione del mondo. Questa è l'insidia di ogni lavoro artistico limitato. Esso è un microcosmo. Il significato che suggerisce il film, agisce come senso dell'esistenza e in genere della stessa creatura umana, anche se non traspare alcunchè di intellettuale e di ideale ed anche se l'effetto è puramente emotivo ed inconscio. Questo dobbiamo tenere presente affinchè ci sia chiara la grande responsabilità dell'artista.

Si tratta in questo caso di un'elementare forza creativa della nostra coscienza; forza che ci è stata data e della quale spesso siamo inconsapevoli e di cui ci sfugge il controllo. Tale forza non è altro che quella « volontà che mira al senso », alla quale abbiamo già accennato e che non è stata ancora convenientemente esaminata. Essa si manifesta nello spettatore attraverso una irrefrenabile associazione di immagini. Si possono for-

tuitamente accostare, senza scopo e significato, due immagini; ciò agisce nello spettatore come qualcosa di irresistibilmente associativo; cioè quando un'immagine ha richiamato l'altra, entrambe hanno un'intimo rapporto che ormai le lega e la loro successione contiene un significato: cioè un senso. Non occorre affatto però che ciò sia chiaro o razionale. Il susseguirsi — puramente casuale — di due immagini dà luogo ad un'associazione, una fusione che nello spettatore è irrefrenabile ed incontrollabile.

Questa è la forza latente contenuta nel montaggio delle immagini, che esula dalla volontà e che io ho già definito come una elementare forza di produzione della coscienza. Siamo qui di fronte ad una speciale forma appartenente alla categoria della causalità. Tutto deve in qualche modo avere una « ragione », e tutto, specialmente il lavoro umano, deve avere una base. Avere una propria base significa però avere un senso. Se si mescolano a caso in un cappello vari pezzi di film e poi li si monta ad occhi chiusi, ne risulterà un qualcosa probabilmente intelligibile, ma non del tutto assurdo. Lo spettatore acceterà a priori uno scopo ed un significato, che egli magari non comprende affatto. Così come vari suoni susseguentisi a caso formano in qualche modo una composizione melodica, il susseguirsi, per quanto assurdo, di immagini richiamerà — componendole — una serie di pensieri e di sensazioni. Sia che ciò sia intenzionale o no. Ogni immagine è per così dire carica — in potenza — di un senso che scaricherà al primo contatto con un'altra immagine, acquistando un significato definito. Questo concretarsi ha naturalmente molti gradi che vanno da una vaga imprecisione iniziale fino ad un pensiero certo e formulabile. In questa profonda ed incontrollabile azione associativa delle immagini poggia la grande forza creativa e, nello stesso tempo, il grande pericolo del film, sopratutto del film documentario. Di qui deriva anche la enorme responsabilità morale dell'autore. E' falso o ingenuo affermare che la trama di un film rappresenti una semplice realtà con obbiettività neutrale. Lo spettatore può formulare a sua volta il suo parere. Il giudizio dell'autore è già contenuto nella scelta del soggetto, nella scelta dei fatti rapresentati e nel montaggio; ciò opera una suggestione che non va trascurata.

Ma quand'anche manchi del tutto uno scopo capace di sug-

gestionare, la serie di immagini produrrà automaticamente un « senso », quindi comunicherà una « verità » o una « menzogna ». Perciò ogni visione della realtà contiene l'opinione di un osservatore. Deve allora il produttore affidare la sua opera al caso di questa forza psicologica automaticamente efficace? Non è più leale, più degno, più ingegnoso guidare consapevolmente questa forza e voler apertamente rappresentare quel « senso », quella « verità »? Non erano essi a dare l'impulso creativo al film ed a dettare la scelta del soggetto? Il regista del documentario non può limitarsi ad una semplice rappresentazione. Egli, se vuole, dà un determinato significato alla realtà che descrive. Proclamerà — sempre che lo voglia — una verità o una menzogna. Dipende da lui che la sua opera prenda posizione nei confronti della realtà.

La limitata lunghezza del film è un fattore di grande importanza. Le poche immagini che la realtà gli offre non bastano allo spettatore per trovare fatti una profonda legge, un senso, una verità. Perciò l'autore ha portato a priori la sua verità nella composizione e nel montaggio. Se non l'ha fatto, lo spettatore è rimasto ugualmente colpito — a caso — da un qualche senso efficace.

Dicevo dunque: la composizione, la forma del film contengono quel significato, cioè quella « verità », che si manifesta al disopra dell'empirica rappresentazione fotografica. Anche questo è un importante fattore creativo ed estetico. Se fosse possibile fare un film decisamente obbiettivo, esso sarebbe informe e artisticamente inconsistente.

Non appena raggiunto a priori un senso, le immagini tratte dall'esperienza fatta dal singolo saranno più profonde e più belle, ciò vale non solo per i documentari, ma per ogni tipo di film e per ogni arte.

Béla Balázs

# Il momento attuale
## del cinema italiano

Il cinema italiano che, dopo la liberazione, nonostante l'enorme afflusso della produzione straniera, ha saputo con grande povertà di mezzi e in virtù del genio e del valore dei suoi tecnici, imporsi all'attenzione del mondo, attraversa un periodo critico.

Una delle principali cause di tale crisi, verificatasi non solo in Italia, ma anche negli altri Paesi, è dovuta al grande squilibrio esistente tra il costo dei film, che ormai ha raggiunto prezzi veramente eccessivi in relazione alla capacità finanziaria di cui dispone la nostra industria, ed il limitato reddito offerto dal mercato nazionale. Ciò non perché gli incassi delle nostre sale cinematografiche non siano soddisfacenti: tutt'altro. Basti considerare, infatti, che nel 1947 gli incassi delle sale cinematografiche si sono avvicinati ai 29 miliardi in confronto ai 13 miliardi del 1946 con un aumento, quindi, del 111 % (1). Ma gli incassi dei cinematografi hanno segnato un aumento molto inferiore all'aumento dei costi della produzione. Confrontando gli incassi delle sale cinematografiche verificatisi nel 1942, pari ad 1 miliardo e 200 milioni di lire, con gli incassi del 1947 si può rilevare un incremento da 1 a 25 circa. I costi, invece, hanno subito un aumento notevolmente superiore al rapporto da 1 a 25 circa. Ciò

(1) Ecco alcuni dati relativi ai biglietti venduti ed agli incassi nelle sale cinematografiche:

| Anni | Biglietti | | Incassi | |
|---|---|---|---|---|
| | numero | indice | lire | indice |
| 1938 | 348.597.011 | 100 | 586.768.702 | 100 |
| 1942 | 477.134.079 | 136 | 1.269.505.332 | 216 |
| 1946 | 411.258.900 | 112 | 13.638.627.000 | 2324 |
| 1947 | 525.420.000 | 150 | 28.980.657.000 | 4939 |

non deve essere certo attribuito a eccessivi sperperi o a grossi difetti di organizzazione delle nostre aziende del cinema. Il fatto è che la pellicola, la stampa, i materiali di costruzione costano oggi 40-50 volte di più di quanto costavano nel 1942; anche i salari sono aumentati secondo un rapporto molto superiore da 1 a 25. Il rapporto tra costi e proventi ha segnato, quindi, un peggioramento a tutto danno degli industriali del cinema.

Altra causa che ha concorso a peggiorare la situazione è costituita dai numerosi oneri fiscali e di altro genere che gravano sull'industria cinematografica in misura eccessiva. Nessun'altra industria sopporta il regime fiscale cui è sottoposta l'industria cinematografica e forse l'Italia detiene il primato tra tutti i paesi del mondo in quanto all'incidenza del gravame fiscale sullo spettacolo cinematografico (2). Da ciò si ha l'immediata percezione dell'enorme difficoltà del produttore di poter ricavare dal reddito del film sul mercato nazionale la spesa da lui sostenuta per la produzione del film. E' noto, infatti, che il produttore non riesce a percepire che una quota variabile dal 15 al 18 % degli incassi, per cui per un film medio — che costa dai 60 agli 80 milioni — occorrerebbero almeno 400 milioni di incassi, punta questa che non è stata finora raggiunta neppure dai film di grande successo, mantenendosi la media degli incassi di ciascun film al disotto dei 100 milioni.

Ad ovviare in parte a tale stato di cose lo Stato interviene mediante la restituzione di una quota del diritto erariale, in misura del 10 % degli incassi, elevabile al 16 % per i film aventi particolare valore culturale e artistico. Ma anche con tale integrazione il produttore non riesce a rimborsarsi della spesa sostenuta per il film, per cui è assolutamente indispensabile che egli trovi sui mercati stranieri l'ammortamento del costo di produzione e l'eventuale guadagno.

---

(2) Il decreto legislativo 19 gennaio 1948 n. 3, pubblicato nella Gazzetta Ufficiale del 23 gennaio 1948 ha stabilito le nuove aliquote del diritto erariale nella seguente misura:

per i prezzi, non compreso il diritto erariale non superiore a lire 35 il 15 %;

per i prezzi, non compreso il diritto erariale, da oltre L. 35 e non superiore a L. 100 il 35 %;

per i prezzi, non compreso il diritto erariale, superiori a L. 100 il 50 %.

Il ritmo di produzione del film italiano, che tra la fine del 1945 e la metà del 1946 aveva raggiunto proporzioni notevoli in rapporto alle possibilità tecniche ed organizzative della nostra industria, ha subito perciò una sensibile contrazione. Le posizioni conquistate debbono essere, però mantenute ed è, quindi, urgente adottare provvedimenti atti ad assicurare la difesa del cinema italiano, provvedimenti concernenti in modo particolare la concessione di crediti, la modernizzazione delle attrezzature, il collocamento dei film italiani, il risanamento degli enti cinematografici di interesse pubblico: problemi cui è direttamente collegato l'incremento, qualitativo e numerico, della nostra produzione.

Per quanto riguarda la concessione dei crediti, l'aumentato costo dei film, in relazione anche alla svalutazione monetaria, e il fatto stesso che l'attività cinematografica richiede, per il recupero dei capitali, una attesa di due o tre anni, hanno determinato la necessità di un impiego di capitali sempre più ingenti, la cui disponibilità è venuta spesso a mancare.

Mentre, quindi, il fondo di dotazione della Sezione Autonoma per il Credito Cinematografico della Banca Nazionale del Lavoro di circa 300 milioni, si è dimostrato sempre più insufficiente in relazione alle esigenze della produzione cinematografica nazionale, ed ha da tempo esaurito le sue limitate disponibilità finanziarie, le recenti restrizioni creditizie, imposte dalla necessità di attuare la difesa della lira, hanno aggravato la situazione rendendo estremamente difficili le operazioni di finanziamento anche presso le banche di credito ordinario.

Per queste considerazioni e allo scopo di mettere in grado la Sezione autonoma di svolgere effettivamente le funzioni ad essa demandate per l'incremento del settore cinematografico nazionale, sono state da tempo avviate pratiche per un congruo aumento del fondo suddetto.

Per la modernizzazione delle attrezzature e la tempestiva rinnovazione dei mezzi tecnici per la produzione è stato finora compiuto uno sforzo notevole che ha consentito la riapertura di alcuni teatri di posa di Cinecittà. Manca, finora, tuttavia all'Azienda la necessaria disponibilità finanziaria per far fronte alle esigenze di una rinnovata attrezzatura tecnica. Al riguardo sono stati sollecitati i mezzi finanziari occorrenti per porre in atto tale

attrezzatura e rimettere in efficienza gli altri teatri di posa. Purtroppo, però, le pratiche per la concessione da parte del demanio di un mutuo richiesto già da tempo non sono state ancora definite ed è ancora in esame la proposta per l'aumento di capitale della società, aumento assolutamente indispensabile sia per la completa rimessa in efficienza dei primi cinque teatri di posa e accessori sia per l'allestimento di un altro gruppo di teatri occorrenti per la produzione di film a carattere internazionale per la quale sono già pervenute proposte concrete da parte di importanti complessi esteri.

Particolare attenzione è stata rivolta al problema della circolazione del film italiano nel circuito interno. Data la inattuabilità, almeno per ora, di forme di protezioni esterne, quali contingentamenti all'importazione, divieti e limitazioni al doppiaggio, dazi doganali protettivi, ecc., la norma che dispone l'obbligatoria programmazione dei film italiani per un periodo di 20 giorni a trimestre, sancita dalla recente legge sulla cinematografia, ha inteso assicurare il tempestivo collocamento della nostra produzione nel mercato interno. Tale mercato subisce, com'è noto, un anormale andamento che può essere riassunto nei seguenti elementi: circa 800 film esteri importati nel 1947 (3) e cioè più del doppio del normale fabbisogno di fronte ad una produzione di circa 50 film italiani; appena 3 miliardi di incassi lordi nei cinematografi per la proiezione di film italiani nel decorso anno sull'imponente cifra di circa 29 miliardi di incassi complessivi, e cioè appena un decimo; noleggio dei film esteri a condizioni sempre più onerose per i gestori di sale, con la conseguente maturazione di un indebitamento annuo verso l'estero di varii miliardi; frattura sempre più accentuata tra il settore dell'importazione e del noleggio dei film esteri e quello più aleatorio e pesante della distribuzione del film italiano.

La norma che sancisce l'obbligatoria programmazione del film nazionale, costituisce, perciò, un fattore di normalizzazione

---

(3) I permessi d'importazione rilasciati per il 1947 assommano a 794 per i film e 199 per i cortometraggi, sono così ripartiti:

Stati Uniti: film 507, cortometraggi 101. — Francia: f. 101, c. 22. — Inghilterra: f. 78, c. 15. — Russia: f. 70, c. 61. — Svezia: f. 26, — Austria: f. 5. — Messico: f. 2. — Spagna: f. 2. — Svizzera: f. 1.

del mercato cinematografico. Qualche settore dell'esercizio, specie periferico, tenta di opporre resistenza alla applicazione della norma, ma ogni evasione alla legge dettata da interessi superiori dovrà essere duramente colpita. Per l'esercizio il danno non sta nel programmare obbligatoriamente film italiani, sebbene nel programmare coercitivamente film antieconomici. Se l'esercizio potrà programmare film italiani capaci di un rendimento medio che si avvicini a quello della normale produzione estera, la questione della « programmazione obbligatoria » sarà automaticamente risolta. Per questo, il rafforzamento dell'organizzazione industriale della produzione stessa costituiscono un interesse immediato anche per le categorie dell'esercizio (4).

L'esperienza che si può ritrarre dall'esame dell'ordinamento delle principali cinematografie estere (escluse quelle che hanno adottato forme di monopolio statale del commercio cinematografico) dimostra che il compito della difesa dell'industria nazionale è anche affidato ai « circuiti » di sale.

Ciò è dimostrato dalle situazioni che si verificano negli Stati Uniti, in Inghilterra, in Francia e in alcuni paesi del Sud America. Tale compito di difesa della produzione cinematografica nazionale dovrebbe essere assolto dal circuito dell'Enic, ma tale ente non si trova attualmente in condizioni di poter rispondere alle esigenze della produzione. La esiguità del numero delle sale (che assommano oggi a poco più di 60), il mancato rinnovamento tecnico delle sale stesse, la gestione antieconomica dell'ente non consentono, per ora, di fare alcun affidamento sulla funzione normalizzatrice e sui compiti di difesa di tale circuito a favore della produzione cinematografica nazionale. Tali compiti

---

(4) Ecco i dati relativi alla consistenza delle sale cinematografiche negli anni 1938 - 1942 - 1946.

| | Cinema Industriali | | Cinema non Industriali | | Totale | |
|---|---|---|---|---|---|---|
| | numero | indice | numero | indice | numero | indice |
| 1938 | 2800 | 100 | 1506 | 100 | 4306 | 100 |
| 1942 | 3038 | 108 | 2198 | 146 | 5236 | 121 |
| 1946 | 5500 | 106 | 1800 | 119 | 7300 | 169 |

Nel corso del 1947 sono stati concessi 2113 nulla-osta per l'apertura di nuove sale cinematografiche, dei quali 915 per sale gestite da Enti non aventi scopo di lucro.

dovrebbero attuarsi sotto la duplice forma del noleggio dei film italiani, e dell'assunzione diretta dell'impresa di produzione attraverso la Cines. Le difficoltà finanziarie dell'Ente e la messa in liquidazione della Cines hanno, invece, reso impossibile il concorso di tali organismi cinematografici all'opera di difesa e di potenziamento della produzione cinematografica nazionale.

Tra i problemi relativi agli Enti cinematografici d'interesse pubblico non dev'essere trascurato quello concernente l'Istituto Nazionale Luce. Com'è noto, il decreto legislativo 10 maggio 1947, n. 305, sulla liquidazione dell'Istituto suddetto, prevede la riorganizzazione di quei servizi di competenza dell'ente ritenuti di pubblico interesse. La proposta di incorporare tutte le attività del Luce nell'Enic, cioè una vera e propria fusione dei due enti non si ritiene assecondabile poichè, in tal modo, le attività del Luce sarebbero destinate a scomparire. E ciò proprio quando si afferma sempre più la necessità di un istituto cinematografico al servizio dello stato, delle amministrazioni, degli enti pubblici, delle attività turistiche e della scuola, compiti e funzioni che in tutti i paesi democratici vengono assolti da istituti specifici di vecchia e nuova formazione, mentre in Italia tale organo cinematografico, dotato di attrezzature, di mezzi e di servizi tecnici eccellenti, si avvia alla dissoluzione.

Si è molto polemizzato contro il vecchio « monopolio » del Luce. Ma la trascorsa forma privilegiata, che per il Luce si risolveva nel pagamento di un canone obbligatorio a carico degli esercenti, oggi è in atto a favore delle imprese private ed a carico non più degli esercenti ma dell'erario. Nel settore dei documentari, nel quale l'istituto vanta una nobile tradizione di opere (per la cui realizzazione hanno fatto le loro prove i nostri migliori documentaristi) l'attività del Luce è ora pressochè nulla, e ciò proprio nel momento in cui si moltiplicano le iniziative di produzione dei documentari, dati i vantaggi che tale produzione attualmente comporta, vantaggi ai quali l'istituto non ha partecipato nè partecipa. L'attuale inattività del Luce non permette, inoltre, di soddisfare le numerose richieste che continuamente pervengono anche dall'estero di film che documentino i nuovi aspetti della vita italiana e le nuove realizzazioni in tutti i settori della vita nazionale e, specialmente, nel settore turistico.

In questo sintetico panorama degli enti cinematografici particolare menzione merita il Centro sperimentale di cinematografia, che ha testè ripreso, con rinnovato vigore, la sua attività. Ho già detto che il problema della cinematografia italiana è oggi un problema, oltre che di quantità, di « qualità ». E' sul terreno estetico, artistico, contenutistico che i nostri migliori registi hanno vinto la loro battaglia, e la nuova scuola del « realismo italiano » ha conquistato i pubblici di tutto il mondo. In questo quadro va collocata la funzione del Centro sperimentale di cinematografia, la cui attività riveste particolare importanza nel settore cinematografico nazionale. L'azione del Centro è anzitutto un richiamo alla serietà, alla coscienza del fatto e dell'iniziativa cinematografica. E' evidente che non le accademie ma il contatto vivo con l'esperienza cinematografica crea e collauda i registi, gli attori, i tecnici, cioè i quadri personali del cinema. Ma il Centro, in questo appunto « sperimentale », vuol essere non un'accademia sebbene una scuola viva di teoria e di pratica, un'istituzione formatrice, oltre che di coscienze, di esperienze cinematografiche. La produzione nazionale soffe, troppo spesso, di improvvisazione e di inesperienza. A tali difetti è necessario ovviare mediante una più cosciente preparazione, un maggiore addestramento preventivo, una maggiore « cultura » cinematografica negli artisti e nei quadri tecnici della produzione. E' questo il compito fondamentale del Centro sperimentale: di mantenere sempre vivi, sempre presenti gli interessi artistici, culturali e morali nella produzione cinematografica.

L'incremento qualitativo della nostra produzione esercita, poi, una doppia favorevole influenza sull'economia nazionale in quanto da una parte diminuisce l'indebitamento, spostando una quota degli incassi del settore del film estero a quello del film italiano, e dall'altra aumenta la rimessa di valuta pregiata dall'estero, per i maggiori proventi dell'esportazione. In questo settore il flusso è andato progressivamente aumentando, fino a registrare, per il 1947, la concessione di ben 1060 permessi di esportazione per film e 203 permessi di esportazione per documentari. I maggiori mercati di esportazione sono stati, in ordine decrescente, gli Stati Uniti, che sono in testa, la Francia, l'Argentina, la Spagna, la Svizzera, il Centro America, la Colombia, il Porto-

gallo, l'Egitto, la Svezia, il Brasile, la Danimarca, l'Uruguai, il Paraguai (5). L'aumentato flusso dell'esportazione ha consentito notevoli remunerazioni, assai utili per coprire il divario tra i costi di produzione e i proventi del mercato interno. La relativa facilità dell'esportazione, dovuta ai lusinghieri successi di alcuni nostri maggiori film, ha provocato al riguardo un certo ottimismo nei produttori, i quali hanno convogliato verso l'estero anche prodotti mediocrissimi. Ma l'esportazione di prodotti troppo scadenti costituisce un serio pericolo per il decoro ed il buon nome della rinnovata cinematografia italiana, e, a lungo andare, comprometterà del tutto il flusso di esportazione a danno delle iniziative e dei prodotti meritevoli.

Il maggior rendimento dei mercati esteri dovrebbe servire non certo ad alimentare manovre contingenti e sporadiche a carattere del tutto speculativo, che finiscono col ritorcersi contro i nostri stessi interessi, sebbene ad organizzare la nostra industria su più solide basi, per innalzare il livello della produzione in modo da consolidare sempre più le posizioni conquistate nel mondo.

In tal modo il problema dell'esportazione e quello della produzione si pongono in una posizione e funzione di reciproco appoggio e vantaggio. Produrre per esportare, ma esportare per produrre sempre più e sempre meglio. Un più vigile senso di responsabilità è perciò necessario nelle varie iniziative sia nel campo dell'esportazione che in quello della produzione. L'attuale contingenza potrebbe avere conseguenze mortali per il cinema italiano se non fosse affrontata con oculatezza e discernimento e attraverso una sempre più stretta collaborazione tra tutte le categorie del settore cinematografico. Non si deve deludere l'attesa e la fiducia che hanno ormai circondato nel mondo la nostra ci-

---

(5) I permessi di esportazione concessi nel 1947 sono ripartiti nel modo seguente:

Stati Uniti: film 154, documentari 55. — Francia: f. 134, d. 46. — Argentina: f. 126, d. 22. — Spagna: f. 80, d. 13. — Svizzera: f. 66, d. 32. — Portogallo: f. 38, d. 3. — Centro America: f. 35, d. 2. — Colombia: f. 30, d. 5. — Brasile f. 30, d. 0. — Egitto: f. 66, d. 11. — Svezia: f. 25, d. 11. — Inghilterra f. 24, d. 16. — Medio Oriente: f. 27, d. 4. — Messico: f. 20, d. 5. — Norvegia: f. 17, d. 0. — Olanda: f. 25, d. 2. — Uruguay e Paraguay: f. 18, d. 0. — Turchia: f. 20, d. 0. — Belgio: f. 14, d. 10, — Bulgaria: f. 13. — Malta: f. 23. — Danimarca: f. 20. — Finlandia: f. 2. — Giappone: f. 3. — Grecia: f. 9. — India: f. 2. — Jugoslavia: f. 1. — Cecoslovacchia: f. 4. — Polonia: f. 3. — Romania: f. 2. — Venezuela: f. 2. — Russia: f. 4. — Sud. America: f. 5. — Sud Africa: f. 3.

nematografia. Ma, a tal fine, è anche indispensabile che il cinema italiano resti *fedele* a quello stile, a quel carattere, a quell'inconfondibile linguaggio che ha lentamente ma ormai sicuramente elaborato e che gli ha valso l'ammirazione e lo stupore del mondo. Bando, quindi, il più possibile alla resurrezione di vecchi schemi, di vecchie formule, validi forse per il passato e verso i quali tuttora si orienta l'attività di produzione di alcune tra le nostre più importanti società.

Queste brevi note, dirette a sottolineare alcuni aspetti dell'attuale momento cinematografico, se possono suonare un richiamo ad una valutazione maggiormente realistica della situazione cinematografica e ad un più acuto senso di responsabilità nelle iniziative, vogliono anche essere un atto di fiducia nelle forze e nell'avvenire del cinema italiano.

VINCENZO CALVINO

# Cinema francese fra due guerre

Come è noto, il cinematografo nasce in Francia, nel 1895. E non soltanto il suo inventore è francese (Lumière), ma sono anche francesi i due precursori nel campo della produzione e del noleggio cinematografico: Charles Pathé e Leon Gaumont. Cosicchè è in Francia che il primo germe gettato dal geniale creatore, trova quelle basi organizzative e quell'affermazione nel campo dell'industria, che rendono possibile la trasformazione di questo mezzo espressivo dal campo dell'esperimento, a quello concreto e definitivo che lo inserisce nello spettacolo. Fu infatti la Francia la prima nazione che organizzò, con Pathé e Gaumont, un vero e proprio commercio di pellicole, di macchine da presa e da proiezione, con la costruzione in pari tempo delle sale da proiezione e degli stabilimenti di posa. In questo primo periodo dunque, che possiamo far terminare con la prima guerra mondiale, la Francia è all'avanguardia in fatto di industria e di commercio.

Naturalmente ambedue le attività, la produzione e il noleggio cinematografico, sono ancora in uno stadio di ricerca e di evoluzione: ma questo è un fatto logico se si pensa alla non lontana data di nascita del cinema. Come vedremo meglio in seguito, la nazione che segue in questa gara la Francia, non è ancora l'America, ma è invece l'Italia, la quale fa una concorrenza notevole alla Francia soprattutto per quanto riguarda il lato spettacolare dei film. In questo periodo infatti tanto i prodotti francesi che quelli italiani sono venduti a « scatola chiusa »: il compratore cioè acquista senza vedere la merce. E i film francesi e italiani giungono in tutti i paesi europei, in America, ed anche altrove. Ed è vero che l'America si sta preparando con molta cura per inserirsi nel mercato mondiale dei film; ma, come vedremo, ci vorrà la guerra, che impedirà alla Francia e all'Italia un lavoro intensivo, perchè l'America possa raggiungere e poi distanziare le due pericolose concorrenti.

Che cosa produceva la Francia, prima della guerra, in concorrenza con gli italiani *Quo vadis?* e *Cabiria?* Produceva opere senza dubbio altrettanto commerciali, ma meno sfarzose e soprattutto meno pretenziose. Sono film che, pur di valore artistico limitato, rispondono più da vicino a quelli che sono i gusti e gli orientamenti del popolo francese, più aderenti come sono alle ancora vive correnti del teatro e della letteratura naturalista e realista dell'ottocento, alle quali il cinematografo, mezzo artistico imperfetto e appena balbettante uscito così da poco tempo dalla realtà, doveva necessariamente ispirarsi. Opere mediocri e di qualità scadente che hanno però il pregio di non voler apparire opere d'arte, ma puro e semplice spettacolo. Proprio il contrario, ci sembra, di *Cabiria* e di *Quo vadis,* che trovano la loro giustificazione estetica nel dannunzianesimo, ma dal quale avevano anche ereditato una smisurata e, conseguentemente, pretenziosa posizione di arte eccelsa. Il dannunzianesimo fu un movimento letterario assai dannoso a tutto lo spirito italiano, che doveva portare su un piano politico a quelle esasperazioni nazionalistiche, che servirono di trampolino alla borghesia ed al capitale finanziario italiano per creare il fascismo. In un certo senso possiamo dire che questa mentalità, penetrata profondamente anche nel cinema, creò una certa rilassatezza nell'industria e aiutò a dare il colpo definitivo alla vacillante cinematografia italiana, subito dopo la grande guerra. Se osserviamo invece qualche film francese dello stesso periodo, per esempio *Rocambole* o *Fantomas,* ci accorgeremo facilmente che questi, al contrario di quelli italiani, legati al gusto dominante della classe dirigente, rispondevano al contrario alle esigenze di larghi strati popolari, e trovavano la loro giustificazione nella letteratura narrativa degli epigoni di Hugo e di Dumas; letteratura che, non priva di una tal quale eco del romanticismo decadente ed ormai dissanguato, anche se molto popolare e diffusa, non portava certo a quelle infauste influenze essendo in grado di mantenere al giusto livello nel pubblico uno spontaneo e misurato attaccamento alla propria nazione. Oltre *Fantomas* e *Rocambole,* ambedue del 1913, la produzione francese ci offre: *Tosca* (1908), interpretato da Cecil Sorel, la *La dama delle camelie* (1911) con Sarah Bernhardt, *Jeanne Dorè, La regina Elisabetta, Adrienne Lecouvreur,* ecc. I registi di maggior fama sono: Luis Feuillade, che diresse *Fantomas* e una serie di film polizieschi, uno dei quali intitolato

*Judex*, e Abel Gance, altro nome che ritornerà nell'« avanguardia » ed anche oltre. Gance diresse una serie di film di livello medio, tra cui un *Mater dolorosa.*

Per quali ragioni dunque la Francia, al contrario dell'Italia, seppe superare nel campo dell'industria cinematografica la grave crisi prodottasi in conseguenza della guerra?

Secondo noi le ragioni vanno ricercate non solo nella salda struttura di quell'industria, ma anche e soprattutto nelle condizioni economiche e politiche che si erano formate in Francia in seguito alla guerra 1914-18.

Prima di tutto è necessario rilevare che la guerra mondiale, pur tenendo presenti le terribili conseguenze che ha cagionato in tutta l'Europa, non ha spostato o violentemente deviato, ma se mai accellerato, quella evoluzione che la Francia, una delle nazioni più avanzate e progressive d'Europa, stava attraversando al momento della dichiarazione di guerra. La guerra ha inoltre risvegliato nel popolo una più forte coscienza nazionale, che si è maggiormente chiarita quando il paese, salito al ruolo di grande potenza, in conseguenza della vittoria, ha più profondamente sentito, in funzione nazionale, la sua posizione europea, il suo ruolo di potenza equilibratrice fra l'Inghilterra e il continente.

Come si determinava e in che forme si manifestava questa evoluzione? Si determinava senza dubbio in quei processi di ravvicinamento delle classi dipendenti dalle due rivoluzioni (che sono poi la medesima cosa, in quanto la prima è la conseguenza diretta della seconda): la rivoluzione politico-religiosa, che aveva portato alla repubblica democratica e laica, facendo scomparire i residuati dell'*ancien règime*, e la rivoluzione dei processi di produzione, che aveva portato un'abbondanza prodigiosa di risorse, trasformando radicalmente la vita materiale della maggioranza del popolo. Da una parte, la borghesia industriale, che usciva dalla guerra imperialistica più che mai forte e ricca con l'allargamento dei mercati coloniali, e che quindi potè concedere migliori condizioni di vita a più larghe masse, e dall'altra i contadini e i commercianti che divengono più agiati, migliorando anche il proprio tenore di vita. Le campagne si spopolano, Parigi diviene una metropoli evoluta, centro d'irradiazione di tutta la nazione. In tutta la Francia, in ogni modo, la società fa dei pas-

si in avanti e diviene più sinceramente e sostanzialmente democratica. Perciò, malgrado le enormi perdite di popolazione e la crisi finanziaria, il regime politico repubblicano durevolmente instaurato dopo la guerra del 1870, si rafforza notevolmente. Lo Stato dispone di risorse infinitamente più grandi, la minoranza di privilegiati diminuisce gradatamente rispetto alla massa degli sfruttati; ed anche quelli rimasti controllati, non denunciano i caratteri spudorati ed egoistici di una borghesia ottusa e reazionaria, sul tipo, per esempio, di quella italiana. La rivoluzione della tecnica, con l'intensità dello sfruttamento moderno del lavoro, propria delle industrie meccanizzate, ha pure dato modo di far partecipare i lavoratori manuali ai vantaggi e agli agi, all'attività intellettuale della vita più civilizzata, mentre il processo politico ha loro offerto una parte negli affari pubblici.

Ecco i termini concreti che avevano permesso alla Francia, potenza di primo piano in seguito alla guerra vittoriosa, di fare un passo in avanti verso un'ulteriore democratizzazione, guidata da una borghesia che, sfruttando i vantaggi della guerra imperialista e che tuttavia sul piano di uno sviluppo progressivo, trovava concretamente la maniera di rafforzarsi sulle basi di un'economia capitalistica.

Queste le ragioni per cui l'industria cinematografica francese, all'avanguardia con quella italiana negli anni che precedono la guerra, riesce a resistere di fronte alla concorrenza dell'industria americana, attrezzatissima ed in sviluppo ascensionale.

L'industria cinematografica italiana, invece, al contrario di quella francese, accusò pienamente la crisi; non solo perchè non seppe migliorare e modernizzare i proprî impianti, ma soprattutto perchè rimase ferma sui vecchi schemi, che, se l'avevano portata ad una vasta rinomanza, rivelavano ora, di fronte alla nuova produzione americana, evoluta ed ormai rispecchiante in pieno la vita del paese, la rettorica e la provincialità, nonchè il meccanismo logoro della loro formula ormai « fuori moda ». Per questo il cinema italiano fu giustamente tacciato di regresso, di impossibilità costituzionale a registrare quell'evoluzione, in sede economica e culturale, che il mondo stava attraversando; la guerra, infine, non aveva portato affatto il lievito dell'esperienza in questa produzione di origine nettamente intellettuali-

stica e borghese. Influí naturalmente su questa caduta il dopoguerra disgraziato; vincitrice soltanto di nome e non di fatto, l'Italia non seppe mantenere l'equilibrio politico delle sue forze, e la reazione, espressione tipica di una borghesia ben più oscurantista e « medioevale » di quella francese, ebbe nettamente il sopravvento con il fascismo. Insomma, è oggi possibile affermare: l'industria italiana non seppe superare la concorrenza americana, perchè essendo in mano di gente gretta ed egoista, non seppe vedere al momento opportuno nè più in là dei proprî interessi nè l'importanza e lo sviluppo che il cinematografo avrebbe in breve tempo registrato.

Che cosa succede invece in Francia? In questo paese, già prima della guerra, e negli stessi anni di lotta, si lavora profondamente per costruire un'industria tecnicamente attrezzata, organizzata con nuovi criteri e basi modernamente studiate. Si intuisce, come in America, che il cinematografo avrà uno sviluppo eccezionale negli anni a venire. Uomini come Benoît Levy che lottarono duramente per ottenere la legge sul diritto d'autore e la percentuale sugli incassi da sostituirsi alla vendita a « forfait » come Pathé e Gaumont, che trasformarono, (precedendo in questa iniziativa gli stessi industriali americani), le modeste sale di proiezione in ampî ed eleganti cinematografi — come l'Hippodrome, capace di 5000 posti — e i vecchi stabilimenti, in moderni e attrezzatissimi teatri di posa; come Louis Albert, che contribuì pure validamente a superare il tracollo della guerra mondiale, ordinando immediatamente, al cessare delle ostilità, la ripresa del lavoro nei proprî stabilimenti, sono i veri e geniali creatori della base organizzativa dell'industria francese. Una solida, reale industria da non paragonare neppure a quella improvvisata e antiquata dell'Italia, che nessuno si prese mai l'impegno di trasformare e rendere forte agli urti della concorrenza e della guerra.

Ma è qui necessario ripetere che se l'industria francese trovò gli uomini e i mezzi, questo fu possibile in un paese, che, come la Francia, era in grado di sorreggere, e, aggiungiamo, di seguire e incoraggiare le iniziative coraggiose e lungimiranti dei suoi industriali. La borghesia francese — è bene ripeterlo — usciva dalla guerra realmente vincitrice, e poteva giovarsi degli eccezionali vantaggi economici connessi con la vittoria, come, per esempio, l'allargamento dei mercati coloniali e le migliori con-

dizioni economiche del paese.

Con tutto questo però non bisogna credere che la produzione francese non abbia subíto un certo sbandamento con la guerra. Una crisi era impossibile evitarla: ma fu fatto quanto era possibile per non rimanere disorientati in una prossima ripresa. Ed era già una notevole conquista: lo « sforzo in avanti » della Francia, la coscienza progressiva dei suoi cittadini, doveva insomma portare i suoi risultati anche al cinematografo.

Come abbiamo accennato, la guerra non impedì che un certo numero di film fosse prodotto; ma, a conti fatti, questa produzione si rivela mediocre e senza rilievo. E' una produzione di passaggio, di congiunzione, destinata soprattutto alla provincia ed ai locali di secondo e terz'ordine.

Bisogna arrivare al 1922 per segnalare una certa ripresa, possibile, come abbiamo detto, in grazia dell'audacia di quei menzionati industriali, che aprirono la strada, con la loro opera tenace, alla voce dei nuovi registi e agli esperimenti della rinnovata cinematografia francese. Le banche ripresero a sovvenzionare largamente l'industria; nasce all'attività produttiva la « Cineromans », che in quegli anni portò un notevole contributo al cinema francese. In sostanza anche in Francia il cinematografo, come già in America e in Germania, usciva dai suoi limiti angusti, per trasformarsi in un mezzo espressivo largamente dotato, comprensibile e accessibile a tutti: acquistava infine un'influenza ed un peso decisivo nella vita della nazione. I film americani parlavano con un linguaggio nuovo, diretto, di facile comunicativa. Si cominciarono ad intravedere le possibilità sociali del cinematografo. Le parole di Ricciotto Canudo, nei cui saggi si affermava già, nel 1911, che il cinematografo era un'arte, la « settima arte », vengono presi in considerazione e sono oggetto di ulteriori studî ed approfondimenti (1); e gli intellettuali si avvicinano seriamente al nuovo mezzo di espressione. Risultati concreti, è vero, si raggiungono soltanto molto tempo dopo; l'inizio, con il movimento cosiddetto d'avanguardia, ne è solo il preludio e la piattaforma; ma, come vedremo, sebbene piuttosto in maniera confusa, il cinema francese, con il realismo, raggiun-

---

(1) I saggi di Canudo furoni raccolti in un volume, « *L'Usine aux Images* » - Ed. Cliron - Parigi, 1927, con una prefazione di F. Devoir.

gerà o per lo meno farà tutti gli sforzi per arrivare a rappresentare nelle sue opere quanto stava lievitando nelle sue classe popolari. E non è mera coincidenza che la data di produzione dei migliori film coincida con il « fronte popolare ».

Il movimento degli intellettuali del cinema, cosiddetto di avanguardia, ha inizio nel 1917, ma acquista un valore più sostanziale e universale solo sei o sette anni dopo, quando l'industria, irrobustita e rinvigorita, potè tentare saggi di più vasta diffusione. Nei suoi primi passi l'avanguardia è un movimento di pochi tecnici e artisti che riuscirono a girare i loro film con mezzi di fortuna o per l'intervento di mecenati. Questi esperimenti sono fatti sotto il segno di un'ispirazione decadente e letteraria, sono tentativi e divagazioni di una *élite* intellettuale, quanto volete evoluta, ma corrotta e chiusa in se stessa, staccata e lontana dalle aspirazioni della massa; opere insomma di esclusivo retaggio della classe dominante, la borghesia, e dei suoi circoli più ricercati e colti. Ma è solo al contatto con la realtà che un'arte si rinnova; ed è appunto quando l'avanguardia esaurisce la sua funzione limitata ed anemica e potremo anche dire settaria; quando dagli esperimenti astratti e surreali, passa nel vivo degli esperimenti di più largo interesse e popolarità, che la sua funzione si fa sentire sul cinema francese. Da essa sono nati dei tecnici, degli artisti, degli attori: è questa la prova che l'avanguardia è stato un movimento i cui frutti sono stati raccolti, se pure mediatamente, dal paese intero.

Ed è in questo momento che si può segnare il vero ed autentico atto di nascita del cinema francese. Muore il Clair di *Paris qui dort* (1923), di *Entr'acte* (1924), de *Le voyage immaginaire* (1923), de *Les Mariées de la Tour Eiffel* (1925), de *Le Fantôme de Moulin Rouge* (1925), de *La proie du vent* (1926), ma nasce il Clair de *Il cappello di paglia* (1927), di *Sotto i tetti di Parigi* (1930), de *Il milione* (1931), di *A me la libertà* (1931). E lo stesso avviene per Jean Renoir, per Abel Gance, per Julien Duvivier, per Marcel l'Herbier, per Jacques Feyder, anche se in misura diversa e con minore partecipazione umana da parte dei due ultimi. E' solo a questo punto che si può parlare di una influenza dell'avanguardia sul cinema francese; è soltanto attraverso questo travaglio che il cinema si inserisce stabilmente nella cultura del paese.

Da che cosa e per quali ragioni nasce in Francia l'avanguardia? Perchè soprattutto, questo movimento intellettuale si sviluppa a Parigi, nella grande città che è quasi un'isola nella grande Francia del dopoguerra? Perchè la provincia almeno in un primo momento, rimane estranea a questo movimento nuovo, (che non riguarda, come è noto, soltanto il cinematografo, ma tutte le arti), e i lionesi e i marsigliesi, o gli abitanti di centri minori accolgono soltanto i film commerciali, quelli che venivano girati in un'ambiente così lontano spiritualmente dal mondo cinematografico che faceva capo all'avanguardia, pur continuando a concedere un enorme favore al film americano?

L'avanguardia nasce e si irrobustisce nella Parigi del dopoguerra, vale a dire nella metropoli più colta e più avanzata, in senso culturale, del mondo. In quella Parigi, che, pur staccata intellettualmente dal resto della Francia, continua ad essere il cuore pulsante della nazione. E' da Parigi, dopo tutto, che si misura la Francia. E il termometro segna che il popolo ama ardentemente la pace, pur non nascondendosi il pericolo di una seconda guerra; e che fa di tutto per mantenere un equilibrio economico nell'interno del paese, proprio perchè teme una crisi finanziaria. La borghesia non si sente sicura, è vero, e viene quindi a patti, concede fin dove è possibile per mantenere i propri privilegi: ed è precisamente in questa classe che cominciano ad attecchire i germi di una corruzione che porterà, molti anni dopo, alla disfatta. Insomma, ragionevole e prudente, la borghesia si lascia corrodere dai serpenti nati dal suo stesso seno. E se è vero che anche il popolo parteciperà in un certo modo delle favorevoli condizioni della borghesia, e si andrà quindi educando tanto politicamente che culturalmente, è però anche giusto rilevare che saranno soltanto le classi dirigenti a subire fortemen. te quel processo di disgregazione di cui abbiamo parlato. E Parigi è al centro di questo processo degenerativo, processo che cammina di pari passo, è necessario notare, con l'elevamento graduale della cultura, che diviene giorno per giorno nutrimento a più larghe masse.

Ed è in questa atmosfera che il cinema francese, — supe. rato l'isolamento dell'avanguardia, nata e fattasi matura accanto a Valery ed a Picasso, alle esperienze espressioniste, surrealiste e cubiste, intorno a quella cultura che permea e si diffonde in

tutto il paese, — si inserisce stabilmente nella cultura nazionale in grandissima parte con le opere della post-avanguardia, le quali raccolgono e fanno proprie le esperienze più interessanti del movimento avanguardista; traendo tutti i vantaggi possibili da quell'allargamento e irrobustimento della tecnica, del linguaggio delle immagini e dal montaggio. Nasceranno così le opere più mature dei Clair, Renoir, Duvivier, Carné e il cinema francese potrà entrare da gran signore a parità di condizioni sul piano delle altre manifestazioni artistiche dello spettacolo. E' in questo momento, del resto, che i grandi settimanali di politica e di letteratura innalzano la critica cinematografica allo stesso piano di quella musicale e teatrale.

Bisogna intanto tener presente che i nuovi registi non sono affatto, come spesso è stato affermato, dei letterati mancati. Sono magari, questo è vero, dei giovani cresciuti nel clina di quelle esperienze letterarie ed artistiche, ma che nel cinema trovan poi un mezzo moderno, di grandi possibilità espressive che li attira naturalmente, senza insincerità o doppi fini. Come è logico, non tutti questi giovani sono all'altezza dei Clair e dei Renoir. Germaine Dulac, Fernand Leger, Man Ray, Luis Delluc, Jean Epstein, ecc. non uscirono mai, con le loro opere avanguardiste, da una corretta mediocrità, e da quell'isolamento quasi settario di cui abbiamo parlato, proprio perchè non saranno capaci, nemmeno più tardi, di trovare, come Clair e Renoir, il legame e la voce dell'arte per parlare non solo ad una cerchia limitata di competenti e di amatori raffinati, ma un linguaggio comprensibile a tutto il popolo. E le loro opere, dal *Ballett Meccanique* a *L'etoile de mer*, denunciano chiaramente questa impossibilità. Né la Dulac, né Ray, né Leger riceveranno così in nessun caso il premio e il consenso della provincia, che per un artista francese è una condizione essenziale per riconoscersi e per comunicare con l'esterno. La provincia è la prova del fuoco, appunto perchè, rispetto alla capitale, è in leggero ritardo, non ha ancora subìto tutte le influenze; ma soprattutto non ha assimilato quelle correnti nocive e corrodenti, che nella capitale circolano e sono respirabili alla luce del giorno. E sarà perciò un ritardo più positivo di quanto possa sembrare: la provincia non godrà mai come Parigi, l'incanto di certi frutti proibiti, ma non subirà nemmeno pericolose tentazioni; e d'altra parte, potrà gustare quelli maturi delle opere più universali e più autentiche di que-

gli stessi artisti. Non vedrà *La fille de l'eau* di Renoir, ma potrà assistere alla *Marsilleise* dello stesso regista; non conoscerà *Entr'acte* di Clair, ma applaudirà *Sotto i tetti di Parigi* e *Il cappello di paglia.* Quando appunto Renoir e Clair saranno diventati più popolari e nazionali, quando interpreteranno anche i problemi e la vita che si svolge oltre la cerchia ristretta di certi intellettuali borghesi parigini.

Ma fino a questo momento, la provincia trovava più rispondenti alla propria sensibilità i pur noiosi polpettoni storici dei vecchi Feuillade o dei nuovi (ma soltanto in apparenza) Bernard o Tourneur, o le commedie a « gags » fisse, a modello delle ormai stomachevoli « pochades » di buona memoria. Ma accetta anche, e certo con più entusiasmo, il cinema americano, soprattutto quando questo è popolare e ancora puro, come lo è nei « westerns », in Charlot e in Vidor.

Soltanto più tardi, poi, nascerà il poeta che saprà interpretare compiutamente e artisticamente la natura particolare della provincia, e sarà Marcel Pagnol, che anche nel cinema, come nel teatro, ci porterà in primo piano questo mondo apparentemente staccato dalla capitale, con i suoi problemi, con i suoi caratteristici ambienti e personaggi, da *Angele*, a *Patrizia*, da *La vita ritorna* a *La moglie del fornaio*. E Pagnol dimostrerà che le strade per giungere all'arte, ed all'arte universale, sono, come è naturale, molteplici e infinite; anche se egli non sempre saprà centrare la propria ispirazione, anche se il suo linguaggio alle volte non riuscirà a dipanarsi completamente attraverso la difficile materia dell'aneddotico e del folklore, risentendo spesso di indugi e di pesantezze derivanti dalle sue esperienze teatrali.

Il cinema francese si sviluppa dunque, dopo il sonoro, con liberi criteri, democraticamente e con metodi agili e intelligenti. Decentramento dell'attività industriale che si concreta nel numero elevato delle società produttrici. Si « girano » circa 120-140 film all'anno; altri 200 circa se ne importano. Dei 120 film di produzione francese, la maggior parte appartengono ad una categoria commerciale, che serve soprattutto a far numero: ma il livello medio della produzione si va gradatamente migliorando, soprattutto dopo il sonoro. Lo Stato non interviene mai nella produzione, la quale trova il maggior sbocco nei mercati dell'Africa settentrionale, nel Medio Oriente, nei Balcani, nel cen-

tro e Sud America. Il produttore quasi sempre vende il film all'estero prima di averlo iniziato, e appena ha firmato il contratto con gli attori principali. I nomi di Jean Gabin, Raimu, Viviane Romance, Fernandel, Louis Jouvet, Arletty, Danielle Darrieux, Michel Simon, Francoise Rosay, Pierre Blanchar, ecc. rappresentano una garanzia sufficiente: i loro volti sono popolari, ed apprezzate le loro qualità, qualche volta eccellenti, sempre in ogni modo rispondenti alla migliore tradizione del teatro francese.

Un notevole contributo alla produzione lo portano gli ebrei tedeschi, che si sono rifugiati in Francia in seguito all'avvento di Hitler al potere. Questi uomini hanno idee larghe, sono intelligenti, possiedono un mestiere consumato: si sono maturati con le esperienze del miglior cinema tedesco, quello del dopoguerra. Un esempio, Siodmak: che lanciò qualcuno fra i migliori registi, intuendo e valorizzando le loro idee, che sembravano a molti produttori francesi azzardate e irrealizzabili. Renoir e Duvivier hanno trovato fiducia e credito soprattutto per l'opera di questi « producers » importati.

Il cinema francese entra così nella sua fase più fortunata e felice. Clair ci dà la sua grande ultima opera con *Per le vie di Parigi* (1934); molti registi stranieri trovano in questo clima favorevole l'atmosfera adatta a creare opere di notevole interesse artistico: Pabst gira il *Don Chichotte* (1934) e, più tardi, *Mademoiselle Docteur*, vale a dire due fra i suoi film più importanti ed impegnativi; è il Pabst più profondo nel primo, più avanzato e coraggioso nelle sue tesi, nel secondo; Fejos, ungherese, soltanto nell'atmosfera dei teatri di posa parigini, trova un accento personale per uscire dagli schemi convenzionali del cinema del suo paese, con *Maria, leggenda ungherese* (1934); anche Lang, Litvak, Ophuls, Tourianski, Ozep drigono film in questo periodo, film improntati a dignità artistica e libertà di linguaggio.

Nasce, frattanto, quella tendenza un pò esasperata e cruda, che si è soliti chiamare verismo o realismo. Con questo movimento, il cinema francese acquista una fisionomia sempre più spiccata ed originale e raggiunge un livello artistico notevole. Insomma, accanto ad un approfondimento della narrazione per immagini, e ad una notevole aspirazione alla sincerità, è anche evidente l'impegno di filtrare i problemi più scottanti della na-

zione: ed è con tali presupposti che questa tendenza dona al cinema francese una maggiore autonomia ed un peculiare tono che lo distinguono da tutte le altre. Il realismo francese non è, intendiamoci, un realismo puro, espressione diretta della classe popolare; è semmai un movimento che nasce e si sviluppa in seno a quella cultura decadente che abbiamo visto completamente in mano della classe intellettuale borghese. Sarebbe un errore confonderlo, per esempio, con il « realismo », spontaneo ed autonomo, del cinema sovietico. Dobbiamo però riconoscere che è un movimento che porta nuova linfa alla cultura francese, proprio perchè rinnova certi schemi, riconducendoli a valori tradizionali e popolari, anche se in questo rinnovamento si avvale di un compromesso evidente.

Pur rimanendo dunque nella sfera d'influenza della classe dominante, bisogna riconoscere che il realismo, seppure in un certo modo dall'esterno, e con una partecipazione che non va mai al di là di certi limiti, tenta di portare in primo piano un contenuto più aderente alla vita degli strati popolari. Ma, come il realismo americano degli Steinbeck, dei Caldwell, ecc. non sarà mai un realismo, ripetiamo, del tipo di quello sovietico, nato direttamente da scrittori e artisti proletari, sarà uno sforzo fatto dall'alto, di interpretare certe esigenze nazionali, al di fuori del cerchio delle proprie esperienze naturali e dirette. E' insomma la intelligenza, la migliore intelligenza francese, che sente la necessità di adeguarsi alla nuova realtà del paese: ed è per questo che guadagnerà il diritto di chiamarsi progressiva, di far fare dei passi avanti al paese, e di farli essa stessa, anche se parte di essa cadrà nel grave errore di non vedere che è la borghesia reazionaria che sta portando il paese alla catastrofe, e non (come affermava la stampa italiana durante il fascismo) il governo del « Fronte popolare ». Inoltre il realismo francese eredita la parte più positiva del cinema tedesco del dopoguerra, mentre in Germania l'influenza nefasta della politica nazionalsocialista fa decadere rapidamente l'industria cinematografica. E poichè la Russia è isolata, e i suoi film non escono che raramente dalla frontiera, è la Francia che ora detiene il primo posto nella cinematografia europea. Il cinema francese è inoltre l'unico in grado di concorrere validamente con il film americano, al quale toglie molti mercati, sebbene il cinema d'oltre oceano sia irraggiun-

gibile per l'alta percentuale di film commerciali prodotti. In Europa le prime leggi sul contingentamento dei film di importazione risalgono al 1927, e partono dalla Germania, ma si estendono subito in tutti gli altri paesi europei. E' evidente lo sforzo di ogni paese per salvare la propria industria: ma è evidente che questo mezzo non è sufficiente se non si trovano mercati di esportazione da contrapporre a quelli dell'America. Vi riuscirà in parte la Germania (con le esportazioni nei paesi satelliti); ma soprattutto la Francia sarà capace di crearsi una vasta zona di esportazione, che le permetterà appunto di tenere alto il livello, e, di conseguenza, la qualità della produzione.

Chi sono i migliori « realisti » delle immagini?

La prima opera classificabile in questa tendenza di una certa importanza, si può considerare *La chienne* di Jean Renoir, un film del 1931. E' dunque un pò il precursore del « realismo », questo film crudo e serrato, raccontato con un impiego di mezzi espressivi del cinema veramente attento e profondo, che esce in un anno nel quale la influenza realista è ancora irrilevante nel cinema francese. Ma basterebbe notare come Renoir sa usare, per esempio, il « sonoro » in funzione degli stati d'animo e inserirlo come quarta dimensione, per accorgersi facilmente che *La chienne* è il primo esempio di un cinema che colloca in primissimo piano gli elementi che la realtà del soggetto gli dà modo di sottolineare. Sembra veramente di essere tornati al tempo del « Teatro libero » di Antoine, quando questo coraggioso attore presentava al pubblico parigino i primi tentativi zoliani di teatro naturalista. Guardate, per esempio, come Renoir impiega la macchina per scoprire più davvicino e più profondamente la realtà delle cose e i volti autentici dei personaggi. Clair non era certo secondo a Renoir, in questo impiego funzionale dei mezzi espressivi del cinema: ma i suoi film escono da una classificazione delle correnti normali del cinema francese; anche se questa proposizione è da intendere nel suo valore relativo, non assoluto. Clair è il poeta dei piccoli borghesi, delle aspirazioni di questi individui oscuri ad una vita più comoda ed agiata; Renoir invece tende a scoprire attraverso un'analisi meno individualistica, valori più dichiaratamente universali, drammi socialmente più validi. L'arma di Clair è l'ironia, la comicità; l'arma di Re-

noir è invece il dramma. Le opere più mature di Renoir sono: *Le bas Fonds* (1936), *La grande illusion* (1937) e *la Bête humaine* (1939).

Secondo a Renoir nella scuola realista, è Julien Duvivier. Duvivier è un regista di grande fantasia, capace dei più complicati adattamenti. E' facile scorgere nella sua opera qualcosa di incontrollato, di non perfettamente genuino e autentico: ci sembra, infine, in questa tendenza, il più decadente, quello che meno si sa scostare e purificare dall'ambiente che lo circonda e nel quale è cresciuto. Attraverso le sue multiformi esperienze, noi scorgiamo subito i suoi difetti e le sue qualità: narratore sicuro di personaggi malati e viziati, vediamo spesso le sue immagini correre taglienti, attraverso una materia che rischia continuamente di diventare retorica, di entrare nella convenzione. E spesso, quando la sua vena è meno sicura, egli vi cade; e qualche volta il ruzzolone è piuttosto pericoloso. Basterà dare una occhiata alle sue opere: da *La bandera* (1935), a *La bella brigata*, da *Il bandito della Casbah* a *Carnet di ballo.*

Marcel Carné, un regista che ancora non ha espresso il megli di se stesso, è invece forse più vicino al caposcuola Reinoir. Carné, che nella scuola realista ha una posizione di primo piano, è soprattutto un poeta di atmosfere, di climi, di paesaggio. Egli si mise in luce con il famoso *Quai des Brumes* (1938), ma ci diede il suo film più interessante con *Le jour se lève* (1939). Anche registi di lunga carriera e di mestiere consumato, come l'Herbier (*La cittadella del silenzio*) e Feyder (*Pensione Mimosa*) tentano il nuovo linguaggio realista: ma le loro opere ripropongono, evidenti, i difetti e i pregi della loro personalità irrequieta e non stabile. Dobbiamo anche qui ricordare Chenal, che ci dà una delle versioni più convincenti di *Delitto e castigo.*

Accanto ai nominati, vengono subito dietro i nuovi, i giovani che sono cresciuti e si sono educati alle esperienze dei maggiori. Marc Allegret, è senza dubbio in testa a questa schiera di giovani. Educato alla scuola più raffinata ed intellettuale, nipote di André Gide, dopo un fortunato documentario sul Congo, tenta con successo la strada del film a soggetto, con il *Il lago delle vergini* (1934), *Entrée des artistes* (1938), *Delirio* (1939). Altri giovani da segnalare sono: Jeff Musso (*L'ultima giovi-*

*nezza*), Yves Mirande (*Dietro la facciata*), Leonide Moguy (*Prigione senza sbarre, Smarrimento*), ed altri ancora.

Da quale esigenza in ogni modo nasce il film realista? Che funzione esercitò il « Fronte popolare » in questa tendenza artistica, e in che senso e per quali vie il movimento degli scrittori di sinistra e dei « populisti » influenzò gli uomini migliori del cinema?

Il film realista nasce indubbiamente da un'esigenza popolare, dalle nuove esperienze della democrazia, esperienze che sono sempre più tese verso uno sviluppo sociale e l'abbandono di una politica conservatrice. Oltre a questo, dagli avvenimenti europei che si ripercuotono sulla sensibilità della Francia. E la borghesia non può ignorare tutto questo: vuol tenerne conto non solo sul piano politico, ma anche su quello artistico. E' un travaglio, una crisi — determinata dagli atteggiamenti fascisti che si fanno di giorno in giorno più provocatori all'esterno ma anche all'interno — che tutta la nazione soffre, e che i suoi artisti, i suoi intellettuali seguono e vivono molto intensamente. E' quindi logico che le loro opere rispecchino questo stato d'animo, siano il risultato del fermento della vita politica.

Il « Fronte popolare » nasce e si rafforza in Francia proprio quando il pericolo della reazione si fa più violento e vicino. Le forze popolari si uniscono per scacciare dal paese il fascismo. Le masse intervengono nella vita pubblica contro i fascisti e i monarchici che tentano di buttar giù il governo Daladier, facendo forza sullo scandalo del truffatore Stavinski. I fascisti escono per le strade dove si scontrano con le guardie. Tutta la reazione insorge, al grido: « si spara contro il popolo! ». Ma i partiti di sinistra prendono decisamente posizione a favore del governo, e lanciano la parola d'ordine: « Il governo non ha sparato abbastanza ». Una grande manifestazione ha luogo a Parigi: vi intervengono migliaia di operai. Poi hanno inizio gli scioperi del 12 febbraio. E il fascismo non la spunta, è irrimediabilmente battuto.

Avvenimenti come questi non possono non ripercuotersi profondamente in tutta la nazione. Parigi è al centro della Francia, ma l'intera nazione segue consapevolmente la capitale, sostiene i movimenti popolari, sostiene i figli del popolo.

Naturalmente a tutto questo gli scrittori e i poeti delle im-

magini non rimangono estranei. Tutti gli intellettuali francesi sentono e comprendono come sarebbe grave per loro perdere la libertà. E per difendere questa libertà si alleano con le forze popolari. Ecco il saldo legame, il punto di congiuntura che ci interessava scoprire. Se poi questo punto di congiuntura non sarà perfetto, se molti intellettuali crederanno di interpretare compiutamente i desideri del popolo, e resteranno invece dei decadenti, questo è più che naturale, e più che logico, se si pensa alla formazione ed al clima in cui vivevano questi intellettuali. Accanto a scrittori comunisti come Barbusse, Cassou, Aragon, nasce il movimento degli scrittori cattolici di sinistra (Maritain), quello populista (Therive, Lemonnier, Dabit) e quello degli scrittori che si fanno chiamare « proletari » (Poullaille, Neuves, Sevry, Remy, Bloch).

Ed anche il cinema, inseritosi, come abbiamo visto, durevolmente e saldamente, nella cultura nazionale, non rimane estraneo a queste influenze. Al contrario, ne partecipa vivamente, e, accanto alle opere di quegli scrittori, nascono film nuovi, che denunciano apertamente un interesse diretto per i problemi del popolo. Ed anche in questo caso ci si riallaccia alla tradizione narrativa dell'ottocento: e il realismo è di conseguenza il miglior linguaggio per esprimersi, per dimostrare che anche la nuova arte vive e soffre le esperienze della nazione.

Sono, come abbiamo visto, gli avvenimenti politici del paese che inducono questi registi ad uscire dal loro isolamento, dal clima ristretto dell'avanguardia (la scuola che aveva loro insegnato, seppure attraverso esercitazioni di valore soprattutto formale, il valore del mezzo espressivo cinematografico) per filtrare attraverso la macchina da presa alcuni grandi aspetti del momento storico della Francia.

Soltanto partendo da questi presupposti e da questa realtà è ossibile intendere il valore ed il significato di questa svolta del cinema francese, che, per merito del gruppo scelto dei realisti delle immagini acquisterà non solo una fisionomia particolare ed inconfondibile fra tutte le cinematografie mondiali, ma si inserirà anche durevolmente nella cultura nazionale.

Bisogna tuttavia tener presente che, malgrado i tentativi dei suoi registi più capaci, il realismo cinematografico non rappresenta e non è espressione genuina e diretta delle classi po-

polari, ma piuttosto un movimento che nasce intorno a quella cultura che è retaggio della classe dominante nel paese, la borghesia. Esso porta nuova linfa a quella cultura, perchè rinnova molti schemi e porta in primo piano un contenuto più aderente alla vita degli strati popolari. Ma sarebbe un grave errore confonderlo, come abbiamo visto, con il movimento realista del cinema sovietico, il quale nasce autonomo e con esigenze di lotta ben altrimenti decisiva.

Per questo il rapporto fra il Fronte popolare e il cinema francese non si distacca in sostanza dall'atteggiamento della parte più generosa della cultura. Ma Renoir e compagni rivelano molto precisamente l'incapacità di arrivare alle conseguenze più profonde dei problemi sociali posti dal paese con l'avvento al governo delle forze popolari, e restano, malgrado il loro evidente sforzo, i rappresentanti artistici di una società capitalista in crisi. Gli uomini e i proletari che Jean Gabin interpreta, sono dei vinti della società, non appartengono alle forze progressive del paese, ma piuttosto fanno parte di una società malata e in decadenza. Per questo essi non risolvono mai in un senso positivo la loro vita, ma preferiscono uccidersi. Questa è la fine di Pepé le Moko nel *Bandito della Casbah,* dell'operaio assediato dalla polizia nella sua camera in *Alba tragica,* di Jacques Lantier, il macchinista squilibrato e malato de *La bête humaine* (*L'angelo del male*). Atmosfere corrotte, e sincere introspezioni della società francese, è poi possibile ritrovare nelle altre opere di Julien Duvivier, nel *Porto delle nebbie* di Marcel Carné, e nei film di qualche regista minore (Allegret, Moguy, ecc.).

Posizione dunque negativa, quella del cinema realista, ma non solo o, per lo meno, non completamente negativa. Se è vero che i personaggi del cinema realista finiscono molte volte la loro esistenza con il suicidio, è anche vero, d'altra parte, che esiste in essi una volontà di liberazione e di riscatto dai legami materiali che la società nella quale vivono impone loro. Ed a questa liberazione essi ambiscono fortemente, con una convinzione che non è solo di carattere psicologico. Nella *Grande illusione* Jean Renoir tenterà infine di comporre sul piano dell'arte, la sua intima persuasione nella fratellanza degli uomini.

MASSIMO MIDA

# Eisenstein
## o della coerenza stilistica

Di Sergei Mikhailovic Eisenstein parlano, in forma più o meno diffusa, tutte le storie del cinema; e quando vi siano da proporre esempi di inquadrature particolarmente suggestive, sono quelle di film di Eisenstein che prendono il sopravvento. Talvolta, brevi sequenze o almeno le inquadrature tipiche di esse appaiono in fotografie corrispondenti ciascuna ad un fotogramma. Per nessun altro regista forse, quanto per Eisenstein, vale la inquadratura presa in sé e per sé, ma nello stesso tempo parte specifica di un seguito di quadri.

Gli aspetti figurativi e plastici, sono i più appariscenti nell'opera di questo regista nato a Riga in Lettonia nel 1898 e morto nel febbraio di quest'anno, nel pieno fiorire del suo lavoro artistico, ma avendo già da tempo conquistato una sua spiccata e decisa personalità.

I suoi film invero non numerosi sono le tappe di un cammino rigorosamente percorso, e non tanto sostenuto da presupposti teorici quanto da una intima urgenza espressiva riflettente le suggestioni di una coerenza artistica. La teoria è semmai dedotta dalla applicazione pratica e quindi esposta in scritti e conversazioni; quelli essendo la stesura definitiva e la messa a punto di queste, corrispondenti per lo più alle lezioni impartite ai suoi discepoli nella Accademia Cinematografica di Mosca.

Ma Eisenstein ebbe indirettamente altri discepoli ai quali apprese le risorse del mezzo cinematografico, sia pure limitandolo alle prerogative meramente essenziali. Insegnò la opportunità di essere coerenti, di valersi dei mezzi tecnici con libertà assoluta, intendendo il film come una composizione d'arte che si attua nel momento stesso in cui la si realizza e si concreta poi in sede di montaggio.

Trattasi pertanto di montaggio a posteriori in funzione del quale vengono riprese le immagini. Il procedimento del resto appare logico nell'ambito di una regìa immediata. Il metodo esula naturalmente da quelli in uso nelle grosse compagini industriali. La sceneggiatura è una traccia letterariamente ben congegnata: una novella cinematografica, come venne talora definita.

Latifondi feudali, monasteri dei conquistatori spagnoli, stanno come inavvicinabili fortezze sul vasto mare dei boschi di manghi.

Molto prima dell'alba, prima che i nevosi picchi dei monti siano illuminati dai primi raggi del sole, di sopra alle alte mura della massiccia fattoria, vengono le tristi note di una canzone.

I peoni la chiamano « El Alabado ». La cantano ogni mattina prima di andare al lavoro.

E' un inno col quale pregano la Vergine di aiutarli nel giorno che comincia. Quando i nevosi alti picchi delle montagne cominciano a brillare sotto il sole che sorge, si aprono le porte della fattoria, molto simile ad una fortezza e, finendo il loro canto, i peoni strettamente avviluppati nei loro serapi e tenendo in mano il loro grande sombrero si riversano nei campi di cactus per succhiare il succo del mango.

Così è descritto l'ambiente del primo dei quattro episodi (o « romanzi ») di *Que viva Mexico!*, il film che Eisenstein iniziò nel Messico nel 1931 e le cui vicissitudini saranno narrate più oltre. La descrizione è più che sufficiente per il regista al quale sarà possibile per esempio trarre partito da certi riferimenti e paralleli: « vasto mare dei boschi di manghi »; « monasteri di conquistatori spagnoli... inavvicinabili fortezze »; « massiccia fattoria »; « fattoria molto simile ad una fortezza »; ecc.

E' determinato e assai meglio che con indicazioni specificamente tecniche, il tono delle immagini. E' fissato uno stile di inquadratura in funzione dell'effetto, è suggerito un particolare carattere della fatografia.

. . . Sebastian e due dei suoi sopravvissuti compagni vengono portati al funerale di Sara. Occhio per occhio, pagano con la vita l'audace tentativo. Tra i manghi, dove ha lavorato e amato, Sebastian trova la sua tragica fine.

Quest'ultima frase (trattasi sempre dello scenario di *Que viva Mexico!*, suggerirà poi al regista un più ampio sviluppo di azione. Chi abbia visto il materiale di questo episodio, coordinato in un montaggio in parte arbitrario col titolo italiano *Lampi sul Messico*, ricorderà probabilmente la scena in cui Sebastian e i suoi compagni affondati nella terra, con le teste soltanto fuori, vengono uccisi dai cavalli condotti impetuosamente al galoppo sopra di loro.

Ma ad Eisenstein era stato sufficiente, nello scenario, dare una sommaria indicazione. Per questo film come del resto per tutti i precedenti egli aveva steso quale base di lavoro uno schema assai semplice e a tutti accessibile.

Più di una volta Eisenstein ebbe ad esprimere le sue opinioni circa lo scenario del film. Valga una per tutte questa sua asserzione: « Io non voglio nel soggetto alcuna costrizione circa la composizione visiva dei fatti. Tanto più che qualche volta la descrizione puramente letteraria del soggetto ha maggior valore che non il protocollo particola-

reggiato delle minime contrazioni dei primi piani dei protagonisti. *Nell'aria incombe un silenzio di morte.* Che cosa ha di comune questa frase con la sensazione concreta di una immagine visiva? Eppure questa frase o per essere più esatti il tentativo di dar corpo a questa frase sullo schermo, rappresenta ciò che vi è di più importante agli effetti della forza espressiva del film. Essa ha in sé la carica che dovrà esplodere nell'immagine ».

Ancorché negli ultimi film sia portato ad una impostazione preventiva più solida necessaria oltre tutto per la presenza di attori professionisti, Eisenstein non rinuncia alla facoltà di poter sfruttare al massimo durante la presa le risorse dei mezzi tecnici a sua disposizione, di predisporre cioè, durante la presa stessa, di materiale per il montaggio.

Si osservi a questo proposito la sequenza della battaglia in *Aleksandr Nevskij*, la scena della incoronazione in *Ivan il terribile.* Tanti sono i particolari, tante le inquadrature, ciascuna rigorosamente controllata e precisa, ma nello stesso tempo spontaneamente scaturite, tante le possibilità quindi di disporle in un certo modo secondo un ritmo adeguato in alterne cadenze.

Il modo narrativo di Eisenstein presuppone alcuni punti fermi inderogabili ovvero tali da consentire poi ampie risorse per la definitiva composizione dello spettacolo. Tali « punti fermi » rispondono del resto o possono rispondere ad un istintivo modo di espressione, a un gusto personale.

Per consentire la massima libertà nel montaggio a posteriori, montaggio creativo nel senso più ampio del termine, la inquadratura è fissa. Tale presupposto è consuetudinario nel cinema muto dei primi tempi (in quanto la presa avviene mediante macchine a manovella) ed è disposizione categorica, sembra, per gli operatori delle attualità di produzione De Rochemont *March of Time.* La determinante di tale obbligo da parte dell'operatore rispondendo in certo senso ad un principio analogo a quello di Eisenstein; il fine essendo in ambedue i casi quello di un montaggio creativo, quantunque su presupposti pratici in quel caso, artistici in questo.

Una ancor maggiore libertà di montaggio è determinata infine dalla assenza o dalla limitazione di relazioni fra le inquadrature. Vi sono intere sequenze nei film di Eisenstein congegnate in modo tale da evitare ingressi e uscite di campo di personaggi o di oggetti.

Dato il presupposto dell'inquadratura fissa che consente un montaggio a posteriori inventato nei suoi ritmi e nelle sue cadenze, restano rari movimenti di macchina, talvolta appena accennati, talvolta

addirittura inutili, talvolta spezzati (un paio di carrellate in *Aleksandr Nevskij*, una panoramica in *Ivan il terribile*) in quanto non rappresentano un movimento di correlazione per passare ad un punto all'altro della scena ma piuttosto, si potrebbe dire, un moto delle cose e dello sfondo, tutto insieme davanti alla macchina da presa.

Nessuna influenza esercitano quindi su Eisenstein i metodi hollywoodiani. Dalla tecnica di quell'ambiente trasse partito invece il collaboratore più assiduo di lui, Grigori Aleksandrov. E non tanto della stilistica formale consuetudinaria e meccanica si valse Aleksandrov quanto del super teatro coreografico di un Seymour Felix, di una Albertina Rasch e soprattutto di un Busby Berkeley, o di chi per loro: insomma dei coreografi di film.

Il fondamento stilistico di Eisenstein resta l'inquadratura: la composizione di ogni singolo quadro, ottenuta dal rapporto tra il paesaggio naturale o la scenografia artificiale e i personaggi e gli oggetti. Trattasi per lo più di inquadrature non determinate da positure stravaganti o cosiddette irregolari della macchina da presa. Non esiste l'inquadratura obliqua o lo «scorcio ardito». Il punto di vista è di norma perpendicolare al piano dello sfondo o dell'oggetto.

Ma ecco l'orizzonte diventare una sottile striscia di terra, ecco le figure umane piccolissime campeggiare contro cielo nello spazio, ecco le architetture comporsi dietro i personaggi in schemi rispondenti a figure geometriche, ecco estendersi vaste ombre dietro i personaggi, ecco alternarsi in grave o più sollecita cadenza i primi piani ai - campi lunghissimi, ecco stilizzarsi le figure in atteggiamenti ieratici, ecco la parola diventare suono magari enfatico, ecco il ritmo incalzante, inesorabile, ecco l'immagine farsi musica, la musica immagine, in vario contrappunto: ecco Eisenstein.

Il suo ingresso al cinema è occasionale. I suoi studi di varia natura, la sua tendenza ad apprendere e ad applicare nuovi ritrovati lo porta, da ingegnere architetto (da questa sua base forse deriva il suo rigorismo stilistico) ad occuparsi di teatro. E' l'epoca in cui le più vive esperienze del dopoguerra in fermento si vogliono applicare. Lo spettacolo non è soltanto la traduzione scenica di un testo. La messinscena ha la sua parte importantissima. Il Teatro d'Arte di Mosca è all'avanguardia. Vsevolod Meyerhold insegna, Eisenstein è con lui e in uno spettacolo allestito sulla base di un testo di Aleksandr Ostrovskij inserisce una sequenza cinematografica. Racconterà in seguito di aver visto, quali primi film *The Birth of a Nation* e *Intolerance* di D. W. Griffith e di essere stato attratto al cinema soprattutto per le «mera-

vigliose possibilità del montaggio ». Infatti Griffith col suo montaggio per azioni parallele basato sulla cadenza ritmica di esse doveva appunto sollecitare il nuovo regista Eisenstein portato al cinema per realizzare i suoi progetti « senza essere limitato dalle scene, dal pubblico, dagli attori e da tutto il lato terribilmente artificiale del teatro ».

Delle sue esperienze teatrali si ricorderà più tardi nei film ultimi della sua vita allorché avrà da guidare prevalentemente attori di professione. Di certi effetti scenici ottenuti soprattutto mediante la illuminazione ovvero mediante il contrasto fra ombre e luci si varrà nelle ultime opere dopo un periodo in cui è portato alla creazione di drammi all'aria aperta o in ambienti naturali ed autentici.

Il suo primo interessante e vivo contatto col cinema è il film *Sciopero* (1924). Subito dopo è la rivelazione: *L'incrociatore Potemkin* (1925). Partito con la intenzione di realizzare un vasto film, Eisenstein, coadiuvato dall'operatore Eduard Tissé (suo collaboratore fino all'ultimo) si avvede che l'episodio dell'ammutinamento dei marinai del « Potemkin » accaduto a Odessa il 14 giugno 1905 può costituire, di per sé soltanto, un film. E' senza attori, e il luogo di azione è il porto di Odessa. Sul mare la nave, di fronte la gradinata della città verso il porto. La folla accorre partecipando alla insurrezione dei marinai. L'intervento delle milizie zariste fa sì che la folla composta di gente del popolo di ogni età, sia sospinta giù per la gradinata. I militari incalzano con ritmo grave e inesorabile, sparando su quanti si parano innanzi. A poco a poco i morti si accumulano sulla gradinata. Vengono colpiti vecchi, vengono colpite donne, viene colpita la madre: la carrozzella con il bambino scende, rotola giù fino in fondo. La vicenda è raccontata con un susseguirsi di quadri dai piani diversi, con parallelismi e contrasti sì da determinare gli effetti più suggestivi e pregnanti.

*L'Incrociatore Potemkin,* nato come episodio di un ciclo evocativo dell'anno 1905, preludio alle gesta rivoluzionarie di Russia (un altro episodio è trattato da Vivkovskij nel film *La domenica nera*), diventa un film dei più famosi. Si diffonde in più paesi, talvolta le proiezioni vengono limitate al pubblico di Cine-Clubs; talvolta il film censurato resta nei magazzini di ditte distributrici (così in Italia, giuntovi col titolo *La baia della morte*). Ne parlano negli anni seguenti, tutti i critici, compresi coloro che non lo hanno visto, deducendone le qualità da relazioni di loro colleghi, da serie fotografiche.

Un progetto di un film sulla Cina — contrasto fra due climi di una civiltà immensa — è abbandonato a favore della *Linea generale* ovvero *Il vecchio e il nuovo:* vecchio metodo, nuovo metodo nel la-

voro agricolo. Se l'*Incrociatore Potemkin* è la ricostruzione documentaria di un avvenimento, *La linea generale* è un documentario. Senonché il film intrapreso è interrotto per la realizzazione di *Ottobre* ovvero *I dieci giorni che sconvolsero il mondo*: ricostruzione documentaria di fatti, contrapposizione del clima rivoluzionario al mondo zarista; realizzazione nei luoghi stessi ove dieci anni prima si svolsero i fatti. Infine: possibilità, dal punto di vista artistico, di applicare ritmi e misure ad una vicenda ricca di elementi dinamici, suscettibile di determinare contrasti. Lo stesso Eisenstein definisce *Ottobre* un film incompleto. Ma sarebbe sufficiente una sequenza — l'assalto notturno al Palazzo d'Inverno — a porre il film nella giusta considerazione.

*La linea generale* è condotta a termine allorché il sonoro è già in atto. Peraltro il film, iniziato, come s'è detto, qualche tempo addietro, è ancora un'opera condotta secondo i canoni del cinema silenzioso. Eisenstein trova ottimi spunti per affermare la validità della regia «immediata», del montaggio a posteriori, dell'uso di attori non professionisti i quali in virtù del montaggio che ne alternerà i piani secondo determinate cadenze, risponderanno assai meglio allo scopo con l'autenticità dei loro volti. Il film è realizzato tra i contadini. La sequenza in cui un gruppo di essi è portato a prendere contatto per la prima volta con una scrematrice meccanica, quasi un giocattolo, il loro ilare interessamento condotto progressivamente ad una esplosione di entusiasmo, è di una magistrale vivezza.

Le nuove possibilità di applicazioni offerte dal sonoro interessano Eisenstein. Accompagnato da Aleksandrov e da Tissé si reca in Germania, in Francia, in Svizzera. Frutto di questo viaggio europeo sono conferenze alla Sorbona di Parigi e il film *Romanza sentimentale* (1930). Hollywood ovvero l'industria nordamericana del film, intenta ad applicare metodi e persone al nuovo ritrovato, scrittura, mediante Jesse L. Lasky, Eisenstein, il cui contratto con la industria californiana non produce risultati positivi per il divario troppo sensibile tra i metodi di questa e la personalità di lui. Il film alla sua regia affidato, dopo la eliminazione di altri progetti; *An American Tragedy*, basato sul romanzo omonimo di Theodor Dreiser, viene passato a Josef von Sternberg il quale ne farà un'opera di media levatura, con qualche passaggio notevole ma in ogni caso impostata su una struttura e realizzata con un metodo diverso da quelli che avrebbe adottato Eisenstein.

Sulla sua avventura nel Messico molto venne scritto. Le vicissitudini occorse ad Eisenstein e con lui ai suoi collaboratori interessano in quanto egli ha nonostante tutto realizzato con copioso materiale.

L'impresa avviata sotto l'egida finanziaria di Upton Sinclair non consente ad Eisenstein, anzi tutto, di realizzare un film sonoro. Di *Que viva Mexico!* concepito come un film in quattro parti, precedute da un prologo e conchiuse da un epilogo, una specie di epopea del Messico, restano circa sessantamila metri di negativo impressionato. L'episodio intitolato *L'Agave* è per quello per cui Eisenstein ha maggiormente lavorato. Esso potrebbe dare origine (si ricordino i casi pressappoco analoghi di *1905* e di *Ottobre*) a un film di per sé stesso consistente. Senonché Eisenstein deve lasciare il Messico, l'America, per la Russia. Il materiale viene acquistato dal produttore Sol Lesser, probabilmente uno dei meno adatti a intendere il valore del materiale stesso. Il montaggio, da Eisenstein naturalmente non riconosciuto e forsanco non conosciuto è curato da un « film editor » di mestiere. S'è accennato, per esempio, alla edizione italiana del film di Lesser *Thunder over Mexico;* con un finale affastellato e arbitrario. Quando mai Eisenstein avrebbe accettato tante sovraimpressione e dissolvenze incrociate? Tuttavia bisogna riconoscere che la parte sostanziale dell'episodio è coordinata in un montaggio accettabile; per lo meno corretto e misurato nel racconto. Il clima cinematografico di Hollywood sarà ricordato più tardi da Eisenstein il quale in un articolo su « Cultura nella Vita » di Mosca (riprodotto in « Sight and Sound », autunno 1947; *Purveyors of Spiritual Poison*) così si esprime: « ... Numerosi sono i temi realmente vitali trattati dal cinema americano in modo avvincente... film che danno con inattesa obiettività un vero quadro dei sistemi di vita di gentiluomini del paese di Dio, come gli Americani chiamano i loro Stati Uniti... la abilità di trattare qualsiasi tema... di ridurlo lentamente e dolcemente alla nullità finale, questa è probabilmente una delle più astute caratteristiche del cinema americano ».

Nel 1938 esce *Aleksandr Nevskij*. Non si tratta di un episodio di storia recente, non di storia o di problemi contemporanei, bensì della rievocazione di un personaggio di storia medievale, balzato dalla Cronache di Pskov e di Novgorod, il duca Aleksandr Jaroslavovic Nevskij duca di Novgorod, vissuto dal 1220 al 1263, vincitore ventenne di battaglie, famosa quella sul lago Peipus del 1242. Su questa prima fase della vita del Nevskij è intessuta la trama del film, risolta in un vasto spettacolo di immagini in cui la parola è cadenzata con enfasi: lineare ortodossa e intransigente rappresentazione dall'accento epico. Il costume, l'epoca storica consentendolo, è stilizzato, e così la scenografia, nelle costruzioni all'aperto, salvo — e non per una tendenza alle comodità industriali — le scene ricostruite nell'interno dei teatri di posa, sostituendosi la luce artificiale alla luce del sole. Sarebbe facile

tacciare Eisenstein e la sua opera di eccessivo compiacimento formale; se non sapessimo che questa è probabilmente l'unica soluzione per un film del genere. La visuale prospettica, secondo la quale i fatti perduti nelle lontananze della storia hanno da essere elaborati in una espressione tanto attuale quale è il cinema, è senza dubbio rigorosa.

Un nuovo problema attende di essere risolto: quello della recitazione. Si sa che per Eisenstein la estrinsecazione mimica è risolta entro i limiti della inquadratura e in relazione alle prospettive scenografiche, agli elementi di sfondo. Qui il calcolo appare evidente. Ma si tratta di calcolo o, non piuttosto di stile spontaneo e sincero; di forma cui Eisenstein non può rinunciare? E' facile inoltre constatare come la recitazione verbale sia enfatica. Ma anche a proposito valga quanto si è detto in merito alla soluzione figurativa: al rigorismo plastico, ad una ricerca compositiva, non più tale del resto perché evidentemente spontanea, corrisponde il tono staccato ed aulico della parola. Si aggiunga infine la opportunità o la necessità o la inopportunità di valersi di attori professionisti, tra i quali campeggia Nikolai Cerkasov, dall'aspetto non di ventenne ma giovanile quanto basta per raffigurare il giovane condottiero. Il ritmo del racconto è basato sul contrappunto tra il protagonista e la folla; questa essendo poi spesso parte integrante della composizione plastica dei quadri, elemento scenografico di per sé stessa.

*Ivan il terribile* è logica conseguenza. Altro film di costume, altra epoca, indubbiamente più sfarzosa. Una figura variamente interpretata dagli storici, vissuta nel pieno Cinquecento, Ivan IV incoronato diciassettenne nel 1547 nella Cattedrale dell'Assunzione in Mosca è al centro del racconto: ma Eisenstein ancorché consentendogli e la storia e il personaggio una opulenza di immagini e di movimento, non è peraltro sopraffatto dal clamore rinascimentale; è presente in ogni quadro la sua personalità; istintiva risulta la scelta dell'angolazione, la composizione dei personaggi nell'architettura, secondo il consueto rigore che è lo stesso suo stile. Ma una maggiore veemenza è avvertibile in alcune scene e non soltanto resa più appariscente dalla musica di Sergei Prokofiev. L'azione è condotta alternativamente negli esterni prediletti da Eisenstein (quale migliore sfondo del cielo per comporvi le figure?) e in interni: ampie costruzioni in cui il sapiente gioco di luci e di ombre, talvolta ricercato, contribuisce alla efficacia rappresentativa di un clima leggendario. Il personaggio del protagonista — ancora il multiforme Cerkasov sostiene la parte — è ri-inventato da Eisenstein. Ivan IV è il suo Ivan IV il Terribile, in una storia che è affidata a sequenze plastico-figurative e ritmiche così come le storie

di eroi e di santi erano affidate ai colori ai piani ai volumi dei pittori narrativi dell'epoca. Come è naturale, tuttavia, lo spettacolo procede per sintesi. Ogni indugio — si veggano qui alcune scene tra cui la citata incoronazione — risulta un giustificato compiacimento.

Ma la impostazione, lo stesso modo di narrare, la stessa composizione delle figure, sono arcaici e primordiali. Eisenstein ha imparato molto da Griffith, dei grandi spettacoli, più probabilmente dal regista del Kentucky che da Lupu-Pick il quale sarebbe stato o fu, secondo alcuni, colui che lo avviò decisamente al cinema. Certo non si saprebbe pensare Eisenstein alle prese con un Film-Kammerspiel. Tuttavia non va dimenticata la toccante semplicità dei sentimenti espressi dai personaggi dell'*Agave* nel film sul Messico, il candore dei contadini della *Linea generale*, il bambino nella carrozzella dell'*Incrociatore Potemkin*. Ma le piccole cose, gli umili sentimenti divengono parte integrante di un corale vasto affresco. La intransigenza stilistica della rappresentazione risponde ad una impossibilità di far concessioni sia al facile gusto commerciale, sia a dettami o direttive di altra natura. Pertanto quindi, benché altre risorse che quelle da Eisenstein adottate nella sua rappresentazione offra il cinema, resta sempre da apprezzare l'opera sua come quella di pochi altri intesa alla elevazione del cinema quale espressione d'arte e affermata su un rigore e su una coscienza immaginativa esemplari.

FRANCESCO PASINETTI

## BIBLIOGRAFIA


S. M. Eisenstein: *Les Principes du nouveau cinéma russe* in « La Revue du Cinéma » n. 9, aprile 1930.

S. M. Eisenstein e Grigori V. Aleksandrov: *La Ligne générale ou la Lutte pour la Terre*, scénario; in « La Revue du Cinéma » n. 14, sett. 1930 (trad. dal tedesco, ed. Schmid & Co. Verlag, Berlin, 1930).

S. M. Eisenstein: *The Principles of Film Form* (trad. Ivor Montagu in « Clos Up », vol. VIII, n. 3 sett. 1931.

S. M. Eisenstein: *Soggetto e sceneggiatura*, in « Essenza del Film » a cura di F. di Giammatteo, Torino, « Il Dramma », 1947.

S. M. Eisenstein: *The Film Sense*, Hartcourt-Brace, New York 1942 - Faber and Faber, London, 1943.

S. M. Eisenstein e Grigori V. Aleksandrov: *Que viva Mexico!* in « Experimental Cinéma » 1934.

Rudolf Arnheim: *Film and Kunst* - Rosvohlt, Berlin, 1932.

Maurice Bardèche e Robert Brasillac: *Histoire du Cinèma*, Denoël et Steele, Paris, 1943.
G. L. George: *Le Cinéma sovietique à Hollywood* in « La Revue du Cinéma » n. 24, luglio 1931.
Lo Duca: *Histoire du Cinéma, Presses Universitaires de France*, Paris 1943.
A. V. Lunacarsky: *Der russische Revolutions film*, Orel Fuessli, Berlin, 1929.
Ettore M. Margadonna: *Cinema ieri e oggi*, Editoriale Domus, Milano 1932, p. 169 e segg.
Léon Moussiac: *Le Cinéma sovietique*, Gallinard, Paris 1932.
Mario Orsoni: *Ricordo di Eisenstein*, su « Il Mattino del Popolo », Venezia, 15 febbraio 1948.
Francesco Pasinetti: *Storia del Cinema dalle origini ad oggi*, Ed. Bianco e Nero, Roma, 1939.
Francesco Pasinetti: *Mezzo secolo di Cinema*, Ed. Poligono, Milano, 1946, p.53-55.
Francesco Pasinetti: *Filmlexikon*, Ed. Filmeuropa, Milano, 1948, p. 327.
Francesco Pasinetti e Gianni Puccini: *La Regia Cinematografica*, Ed. Rialto, Venezia 1945.
Jean Richard: *Les grands réalisateurs russes*, in « Cinéa », n. 21, gennaio 1932.
Paul Rotha: *The Film Till Now*, Smith, London 1930
F. Slang: *Panzerkreuzer Potemkin*, Ed. Malik-Verlag, Berlin.
Jacques Spitz: *Le Cuirassé Potemkine*, in « La Révue du Cinéma » n. 14, sett. 1930.
Carl Vincent: *Histoire de l'Art Cinématographique*, Ed. du Trident, Bruxelles 1939.
Edmund Wilson: *Eisenstein in Hollywood*, in « The New Republic », 4 novembre 1931

LUCHINO VISCONTI *La terra trema*

Luchino Visconti *La terra trema*

LUCHINO VISCONTI *La terra trem*

LUCHINO VISCONTI

*La terra trema*
(foto Roland)

# Note

## Lettere dalla Sicilia

*Luchino Visconti sta in Sicilia già da qualche mese e lavora sodo, in silenzio, testardamente, con una* troupe *selezionata e piena di fede.*

*Si dice di lui tutto il male possibile, e da alcuni è considerato un orgoglioso e un pazzo; ma il* si dice *di chi invidia o di chi non sa apprezzare il suo talento, dei produttori pavidi o poco intelligenti che vorrebbero fare i film d'arte a tanto il metro, questo* si dice *non tiene conto che le battaglie del cinema sono state sempre vinte soltanto dai pazzi, dai testardi, dagli orgogliosi. A questi pazzi, cui pochissimi hanno creduto e fatto credito, la cinematografia italiana deve i suoi più autentici successi, da " Ossessione ", a " Roma città aperta", a " Caccia tragica ". E il pazzo di " Ossessione ", per nulla rinsavito dai sei anni trascorsi lontani dal cinema, sta ora girando in un paesino della Sicilia " La terra trema ".*

*Dicono: sembra che Luchino Visconti stia facendo un bel film. Ma intanto, comodamente seduti in poltrona, stanno a guardare il trapezista. Se riesce, lo hanno detto che era un grande artista; se ci rimette l'osso del collo, era un pazzo, poveretto. E in cuor loro son contenti di aver ben speso i pochi soldi del biglietto.*

*Nella cinematografia italiana Luchino Visconti rimane il caso di un* irregolare *di genio, refrattario alle regole, alla irreggimentazione, al controllo quasi sempre sordido, strozzinesco, incomprensivo del capitalista. Intransigente, nemico del compromesso, ha preferito una grossa esperienza teatrale ad un cinema fatto patteggiando. Ha preferito aspettare, come il campione che solo con speciali condizioni atmosferiche può tentare di migliorare il proprio record.*

*Ben consapevole che " Ossessione " è un'esperienza artistica chiusa, Luchino Visconti si è accinto alla realizzazione del suo nuovo film con criteri del tutto nuovi, che lo pongono all'avanguardia di quel neorealismo italiano che ha già tolto parecchie penne alla gloria di Hollywood. Mi sembra interessante sentire dallo stesso Visconti quali concetti e quali intendimenti lo guidino nella realizzazione de " La terra trema ". Ecco i brani di alcune sue lettere indirizzate a me, montatore del suo film.*

*« Il film è tutto girato non solo con personaggi veri ma su situazioni che si creano lì per lì, di volta in volta, seguendo id soltanto una leggera trama che si viene, per forza di cose, modificando man mano. I dialoghi li scrivo a caldo, con l'aiuto degli stessi interpreti, vale a dire chiedendo loro* in quale maniera istintivamente esprimerebbero un determinato sentimento, *e quali parole userebbero. Da questo lavoro nascono dunque i dialoghi ed il testo mantiene di conseguenza un tono letterario e autentico che mi sembra assai prezioso* ».

*« Vedrai come le inquadrature sono girate* larghe, *vale a dire con molta testa e molta coda. Questo perchè è difficile poter portare uno di questi pescatori siciliani alla* coscienza del meccanismo di una recitazione *che, per quanto rudimentale, spontanea ecc. possa essere, è sempre recitazione. In certi casi mi sembra di aver ottenuto effetti ragguardevoli sopratutto se una battuta è considerata e già immaginata nella funzione che avrà a montaggio avvenuto* ».

*« Molte volte di un lungo* primo piano *conto di godere soltanto poche parole e uno sguardo o un movimento del viso che sono efficaci* ».

*« E' vero, come tu dici, che non potevo scegliere niente di più difficile come ritorno al cinema. Ma d'altra parte non si sta lontani dal cinema quasi sei anni per ritornarvi, senza* proporsi *di dire qualche cosa di nuovo. Proporsi, dico. Riuscire a dirlo, è un altro affare. Vedremo dopo. Non è esatto invece quando tu dici che non esiste soggetto. Il soggetto esiste e come! E' la vita di questa gente — le loro difficoltà — la loro lotta che si chiude quasi sempre in perdita — la loro rassegnazione.* Che soggetto! *Non ne voglio altri. Niente sceneggiatura, è vero. Ma qualche volta penso con raccapriccio a quello che sarebbe se questi miei personaggi pronunciassero battute scritte, anche con estrema maestria, in un salottino romano... No, no. Non è possibile concepire niente di simile. Perciò i dialoghi sono quelli che sono — veri — e magari ingenui — ma proprio insostituibili. La sceneggiatura esiste, perchè quello che fanno questi personaggi è già sceneggiato e serve solo seguirli, guardarli con la macchina. E girare con estrema semplicità e dimenticarsi di saper fare ghirigogori e arabeschi con una macchina da presa. E' giusto?* ».

*Niente di più giusto; niente di più meritevole del pieno successo. Un successo che gli uomini di buona volontà della cinematografia italiana, contro tutti gli ostacoli frapposti dall'incomprensione, dall'egoismo, dalla speculazione, non possono non augurare a chi per primo alzò la bandiera della nuova cinematografia italiana.*

MARIO SERANDREI

# Problemi tecnici

Iniziamo oggi una rubrica destinata ai tecnici del cinematografo. Ci siamo domandati quali argomenti sarebbe stato più opportuno trattare e subito se ne sono presentati tanti, che abbiamo pensato di dedicare un certo tempo ad ordinarli in modo da poterli svolgere in seguito a seconda della loro importanza.

Ci siamo però accorti che la situazione di fatto in cui è costretta la tecnica cinematografica italiana rappresenta un ostacolo anche per la semplice impostazione dei vari problemi con la conseguente attribuzione delle relative responsabilità. Infatti la tecnica è la Cenerentola della produzione; subordinata a due tendenze in lotta rappresentate da quei signori per cui il cinema è soprattutto un affare e quelli per cui è essenzialmente un'opera d'arte, essa aspetta pazientemente che qualcuno dei contendenti abbrancati alla materia o all'idea si accorga che in fondo gli affari potrebbero andare meglio e le opere d'arte riuscire con minor intimo sforzo se si sapessero adoperar bene i mezzi tecnici, che sono base indispensabile per ogni realizzazione sia economica che estetica.

Comunque, pure attribuendo ai commercianti ed agli esteti una parte della colpa, è bene che i tecnici cerchino di scoprire le proprie manchevolezze per la parte di cui sono direttamente o indirettamente responsabili.

Uno dei primi problemi da impostare e che può anche essere più facilmente risolto è quello dell'aggiornamento rispetto a paesi più progrediti, nei quali l'industria ha aiutato lo sviluppo della tecnica e se ne è saputa servire. Occorrono pubblicazioni ed indicazioni bibliografiche, traduzioni o sunti di articoli dalle riviste estere specializzate più note. Questo è uno dei compiti che la nostra rubrica cercherà di assolvere.

Un altro problema da impostare è quello della organizzazione tecnica della produzione. Attualmente la catena dello produzione dal punto di vista tecnico è spezzata in tronconi semi-indipendenti. Ad ognuno di questi presiedono individui in generale capaci, ma il cui rendimento è basso in quanto la loro opera si esplica solo nel campo della specifica competenza, senza coordinamento con le operazioni che ne esulano (ripresa ottica — ripresa del suono — scenografia — costume — sviluppo e stampa — montaggio — ambienti adibiti alla proiezione ecc.) Tutti portano il proprio contributo all'architettura

del film ma senza conoscerne esattamente il disegno. Ne viene fuori una struttura cellulare non rispondente in generale alla funzione. Molte volte con lo sviluppo e con il doppiaggio ma soprattutto con le operazioni di montaggio si cerca di correre ai ripari. La trama c'è, l'ordito a volte riesce, a volte no e lascia per traccia dei rinacci grossolani. Infine il film è proiettato e alle sorprese che porta con sé si aggiungono quelle dovute alle sale di proiezione. L'avventura termina bene o male a seconda della fortuna. Ciò non rappresenta precisamente la realizzazione di quello che i tecnici ritengono debba essere un processo di seria produzione industriale. Anche per questo la presente rubrica è aperta alla collaborazione di quanti pensano di poter apportare valido contributo.

Bisogna infine indirizzarsi verso una visione scientifica dei problemi della cinematografia. Alcuni dei principii più complessi della scienza moderna regolano le trasformazioni che si succedono nei varii stadi della produzione cinematografica.

Occorre gente preparata che sappia risolvere i problemi sempre nuovi che si presentano con la coscienza del tecnico capace di trovare non solo le soluzioni, ma i limiti entro cui valgono per gli scopi da raggiungere.

A noi sembra che l'impostazione di questo ultimo problema potrebbe essere la seguente: sostituire alla mentalità del « press'a poco » e delle cose fatte per una certa « praticaccia », dominante in molti rami della nostra cinematografia, quella più adatta ai tecnici della misura esatta e degli effetti ottenuti grazie alla conoscenza delle cause che li hanno determinati.

Ci rendiamo conto che la soluzione in questo caso implica maggiori difficoltà in quanto si tratta soprattutto di correggere una posizione morale prima che tecnica; perciò ci proponiamo di dedicare ad esso tutta la nostra opera in un secondo tempo, quando ci sarà di aiuto l'assenso di quanti vorranno con noi collaborare, rafforzando le nostre possibilità che giudichiamo modeste rispetto agli scopi da raggiungere.

G. P. e M. C.

# Tre ricordi

## Ubaldo Arata

*Arata entrò nel cinema all'età di sedici anni, precisamente nel* 1911. *Era infatti nato a Ovada (Alessandria) il* 23 *maggio* 1895. *Si può quindi considerare come uno dei pionieri del nostro cinema. Egli ci ha lasciato nel dicembre dell'anno passato mentre lavorava al film «Cagliostro».*

*Era un poco il* «padre spirituale» *di tutti gli operatori del cinema italiano; aveva infatti insegnato con serietà e impegno il suo difficile mestiere a molti di noi. Vicino a lui imparammo le prime nozioni di illuminazione, ma soprattutto diventammo uomini. Il suo carattere rude, la sua tempra di lottatore, la sua onestà e il suo attaccamento al lavoro furono sempre esempi limpidi e diritti che ci guidarono nella nostra giovinezza.*

*Da buon e intelligente artigiano egli divenne un ottimo operatore in virtù del suo vivo ingegno e della sua pronta intelligenza. Affinò la sua preparazione tecnica e la base scientifica del mestiere giorno per giorno, esperienza per esperienza. Come voleva il carattere del suo lavoro, Arata seppe adattarsi via via alle più difficili esigenze, ma riuscì sempre ad ottenere un prodotto levigato e di notevole levatura artistica. Come tutti coloro che si appassionarono al nuovo mezzo espressivo, anche Arata poteva contare più sull'istinto e sull'intuito, che su un vero e proprio metodo scientifico.*

*Ricordiamo i suoi film più interessanti: «Rotaie»* (1929), *«Passaporto rosso»* (1935), *«Tosca»* (1940), *«Carmen»* (1942), «Roma, *città aperta»* (1945).

O. M.

## Gino Sensani

*Ho conosciuto Gino Sensani circa quindici anni fa in occasione del film «Lorenzino dei Medici». L'ultima volta che ho lavorato con lui è stato per «Il Faust», un film in preparazione che Sensani non ha potuto portare a termine perchè la morte lo ha colpito. Fra quel film ormai lontano nella mia memoria e quest'ultimo noi ci saremo trovati insieme (io come scenografo e lui come costumista) almeno venti volte.*

*Il ricordo che ho di Gino Sensani è quello di un caro compagno di*

lavoro, di un uomo molto preciso e puntuale nel suo mestiere. La sua preparazioe, i suoi studi, la sua conoscenza specifica erano armi affilatissime per il suo ingegno vivo e la sua forte fantasia. Per queste ragioni il suo apporto collaborativo all'opera del regista risultò sempre indispensabile ed accurata.

Al Centro Sperimentale di Cinematografia, dove insegnò fin dalla sua fondazione, il Sensani lascia un ricordo di maestro che sapeva unire alla grande capacità professionale la passione per l'insegnamento.

Gino Sensani era nato il 26 febbraio 1888 a San Casciano dei Bagni, in provincia di Siena. Dopo le sue prove come pittore e scenografo, entrò nel cinema come costumista per il film « Pergolesi » (1932). Da allora la sua attività nel cinema non conosce più soste. Ricordo, fra i suoi film più interessanti, « Il cappello a tre punte » (1934), « Il fu Mattia Pascal » (1936), « Un'avventura di Salvator Rosa » (1939), « Addio giovinezza » (1940), « Via delle cinque lune » (1941), « Giacomo l'Idealista » (1942).

G. F.

## Massimo Terzano

Il 18 ottobre è venuto a mancare Massimo Terzano, indubbiamente uno dei migliori operatori del cinema italiano. Era nato 57 anni fa a Torino. Apprese le prime nozioni della sua professione a sedici anni alla scuola dello Scalenghe, meccanico-operatore presso l'Ambrosio film. Prima della guerra mondiale 1915-18 passò alla Gloria film di Torino. Fu poi richiamato alle armi e trasferito a Roma dove fu addetto al Reparto fotografico e impiegato nella realizzazione di documentari fino all'armistizio. Dopo la guerra passò alla Mari film di Febo Mari. Intanto si annunciavano i primi segni della crisi del cinema italiano; ma Terzano poteva già dirsi padrone del suo mestiere. Era già un operatore apprezzato soprattutto per la qualità dei suoi « esterni ». Tra il 1924 e il 25 realizzò per la Pittaluga un lungo metraggio « dal vero »: Un viaggio da Genova a Valparaiso che ebbe molto successo. La sua fama si allargò e fu scelto quale operatore della spedizione del Duca di Spoleto nel Caracorum (1927-28). Nel 1928-29 ritornò alla Pittaluga, che nel frattempo aveva attrezzato gli stabilimenti sonori della Cines a Roma. Il suo primo film sonoro fu Figaro e la sua gran giornata diretto da Mario Camerini. L'anno dopo, con lo stesso regista, Terzano girò Gli uomini che mascalzoni, che fu premiato a Venezia ed ebbe successo anche in Francia; molto della freschezza e della veridicità dell'ambiente milanese di questo film è dovuto alla fotografia di Terzano. Tra i film girati negli anni seguenti da Terzano sono da ricordare: Scarpe al sole, Verdi, Il grande appello (Cines), Tragica notte, Cavalcata rusticana (Scalera), Un colpo di pistola, Malombra, Zazà, Notte di tempesta (Lux).

# I libri

GEORGES SADOUL: *Histoire Générale du Cinéma. I. L'invention du Cinéma* (1832.1897), Edition Denzël, Paris, 1945.

In un volume di 340 fitte pagine, prima parte d'una *Histoire Générale du Cinéma* che sarà certamente di proporzioni cospicue, George Sadoul affronta il problema del ritrovamento dei mezzi e della nascita dell'espressione cinematografica. E ci sembra che chi in seguito vorrà tornare sull'argomento non potrà ignorare quest'opera che, nel suo campo specifico, farà testo per molto tempo. Questa *Invention du Cinéma* (1832-1897) tratta infatti d'un periodo cui le altre Storie del Cinema non dedicavano che poche frettolose pagine e pur nelle difficoltà che l'autore dové affrontare, trovandosi a scrivere isolato in Francia al tempo della dominazione tedesca, ci pare che risolva i suoi problemi con informazione sempre precisa e sufficiente a dare una esatta visione dei loro termini e verosimiglianza alle soluzioni proposte. Pertanto talune questioni di priorità, tutta la confusa lotta di brevetti e di idee attorno ai vari aggeggi, strambi anche nei nomi, che precedettero il meglio riconoscibile e decisivo « cinematografo » di Lumiére, appaiono in queste pagine semplificate e approfondite con indagine imparziale e sicura. Di più, oltre a questi pregi e alla competenza tecnica agguerrita, ma non disgiunta da una vivace qualità d'intuizione estetica, il Sadoul, critico dell'*Humanité*, usa d'un metodo storico così sensibile alle prospettive e così acuto nel penetrare attraverso la relatività infinita delle cause e degli effetti i moventi umani immediati o riposti, alla base delle complicate vicende, che il quadro s'ordina e s'anima gradevolmente e tutta la società di quei tempi, attraverso le peripezie di questo fantasma in movimento, di questo *kinema* in via di determinarsi, si sente presente a influenzare, con l'onda delle sue mode e delle sue occasioni, le forme successive della prima vaga idea iniziale. Tanto che la narrazione ha interesse anche psicologico e sociale e umano in certi ritratti di scienziati, di avventurieri, di artisti, in certi efficacissimi scorci di anni storici, di ambienti noti, e un avventuroso soffio di larga comprensione vivifica una materia che a prima vista parrebbe la più arida e scontata. Così al di fuori di leggendarie amplificazioni possiamo misurare i meriti di Edison o di Lumiére, la sfortuna e la capacità di Reynaud, l'entusiasmo di Demény, le cantonate e i fallimenti di molti, la fortuna di altri.

E possiamo valutare l'importanza capitale di certi progressi tecnici della fotografia, del ritrovamento d'una griffa o d'un meccanismo semplice, ma non sostituibile; e riandare magari con la fantasia alla lunga vita artistica e alle varie fortune degli spettacoli di ombre cinesi allo «Chat Noir» in Montmartre, dal 1885 alla fine del secolo. Un gran numero d'illustrazioni, molte delle quali inedite, si alternano nel testo, e dànno all'immaginazione divertenti e concreti punti d'appiglio.

Nel breve avvertimento premesso al libro, l'Autore invita i lettori a fornir dati per la Biblioteca specializzata che si sta formando accanto alla Cinémathèque Francaise. Iniziative simili, prese in ogni paese di una qualche tradizione culturale, sono spesso fallite per la mancanza di testi che veramente ponessero le fondamenta d'una salda cultura cinematografica. Ora ci sembra che su la via seguita da Georges Sadoul in questa prima parte della sua *Histoire générale du Cinéma*, la cultura cinematografica potrebbe presto sgombrare il campo da tutta una sterpaglia di libercoli, di ripetizioni e di errori obbligati, che ne ritardàno tuttora il procedere.

CHARLES FORD: *Bréviaire du Cinéma* - Ed. I. Melot, Paris, 1945.

Anche Charles Ford, in collaborazione con René Jeanne, annuncia un'opera che dovrebbe essere importante ai fini già detti, una voluminosissima *Histoire Encyclopédique du Cinéma*. Speriamo che un tale impegno e il paragone della collaborazione, porteranno Charles Ford lontano dai modi usati nel suo *Bréviaire du Cinéma*, uscito nel 1945 a Parigi in occasione del primo cinquantenario del cinema. L'opera non solo risente dei limiti contingenti da cui ha tratto origine, ma ogni buona volontà invero non serve a giustificare il tono superficiale e nemmeno brillante che su temi piuttosto impegnativi il Ford usa con disinvoltura fastidiosa. L'enunciazione pura e semplice di affermazioni estetiche e storiche di una certa importanza atteggiate e definite gratuitamente in limiti peregrini, non dà certamente molta forza di convinzione ad una lettura men che sommaria. Che il cinema sia nato sotto il segno dello stupore, del meraviglioso, de «l'étonnement» a seconda della dottrina del prof. Jerusalem, filosofo tedesco; che poi tra la teoria fotografica e quella teatrale la teoria *psicologica* (corsivo nel testo) proprietà e invenzione dell'autore, sia il «tertium» soddisfacente a spiegare la necessità della nascita del cinema stesso; queste ed altre simili novità veramente «étonnantes» possiamo apprendere con facilità nello scorrere i sei punti in cui la disamina sistematica dell'autore ha creduto di mettersi a fuoco. I quali s'intitolano per esempio *Essenza del Cinema, sua missione davanti all'Infinito, i problemi dell'estetica, la potenza dello schermo, il cinema e il teatro* e via di questo passo. In realtà tali rapidissime e sconclusionate introduzioni servono poi ad esibire una zeppa sfilza di aforismi, di esclamazioni, di giudizi, provenienti dalle direzioni più impensate a col-

pire questo calpestatissimo luogo comune del fenomeno cinematografico. E su uno stesso piano assai intricato di aggettivi, di banalità e ingiudicabili sequele e giri di parole, troviamo ridotti ad uno stesso denominatore d'incomprensibilità Malraux e Mussolini, Tolstoi e Goebbels, Barbaro e Victor Francen, René Clair e la Duse. Pare inoltre che l'autore tenga in pochissima stima questo soggetto scontroso se per imporlo all'attenzione d'un pubblico forse sordo o cieco ha dovuto chiamare a raccolta un tal numero di personalità che per un verso o per l'altro potessero aprir bocca a far la voce grossa, nell'intenzione di donare alla festa e al festeggiato dignità e lustro ufficiali. Buon per chi è rimasto fuori, nonostante le scuse di Ford che confessa di non aver saputo in taluni scrittori dove affondare le sue forbici: noi là dentro con pazienza abbiamo ritrovato perfino Platone e la tanto vagheggiata grotta. Né questa vivisezione giova poi a nutrire un qualche discorso, ché i pezzi son messi insieme senza nessun montaggio, soltanto raggruppati nell'ambito incerto dei vari argomenti. Veramente con Marcel L'Herbier, nella prefazione degna di tanto *Breviario,* concordiamo a dire che occorrebbe l'abilità di un paleontologo per tornare da questi frammenti dispersi alle idee matrici. Questo perplesso pensiero sarà sorto a L'Herbier nel rileggersi molte sibilline citazioni che di lui il libro stesso ammannisce. E rispecchia con incosciente malvagità la precisa situazione di un qualunque lettore dinanzi a tanta marea di firme e parole. Regali simili, se giovano forse a taluni sostanziosi scrittori di cose cinematografiche, non giovano al decoro del Cinema.

LUCIO M. BATTISTRADA

MARCEL L'HERBIER: *Intelligence du Cinématographe* - Editions Corréa, Paris, 1947.

Marcel L'Herbier ha raccolto, per le edizioni «Corréa», in un'antologia di cinquecento pagine, un gran numero di saggi di vari autori, apparsi sulle riviste specializzate dal 1910 in poi. Il titolo vorrebbe suggerire l'intento del curatore, che si è proposto di offrire un contributo per la migliore intelligenza della questione cinematografica nei suoi innumerevoli aspetti.

La forma antologica non è nuova: già la collana di studi cinematografici del Centro Sperimentale di Cinematografia l'aveva adottata con successo in due suoi volumi, *Problemi del film* e *L'attore,* ambedue curati da Umberto Barbaro e Luigi Chiarini. E il paragone che si traccia non è casuale: la lacuna principale dell'antologia di L'Herbier, basata su così ambiziose premesse, è quella di aver raccolto unicamente scritti di autori francesi senza l'intervento di un giudizio critico che ne valutasse la portata, laddove Barbaro e Chiarini, estesa la scelta ad autori di ogni nazionalità, la svilupparono secondo una determinata concezione estetica dell'espressione cinematografica. L'antologia di L'Herbier ha, come è ovvio, un suo carattere particolare, derivatole però da una serie di fattori negativi; non propone

nuove discussioni, non svolge una tesi e fornisce soltanto una visione di argomenti già svolti. L'importanza, il valore dell'antologia è determinato, quindi, in primo luogo, dalla scelta dei saggi, scelta che non deve tanto tener conto della rarità dei « pezzi », quanto del loro significato e della loro essenzialità nei riguardi della materia trattata. Così l'esclusione dei teorici stranieri, comporta una limitazione assai grave, proprio ai fini di una « migliore intelligenza del cinema »; soprattutto perchè lascia insolute questioni che invece « l'intelligenza cinematografica » di altri paesi ha sviscerate e puntualizzate in concetti ormai di patrimonio comune.

Il panorama offertoci da L'Herbier abbraccia dunque un orizzonte ben delimitato: è il pensiero cinematografico francese che l'autore cataloga accuratamente in ordine cronologico, sempre mantenendogli il carattere di documento, a volte anche inedito per noi. Seppure ci sia subito da dire che i saggi più notevoli erano già conosciuti in Italia. Come quello di Clair sul *Ritmo*, apparso appunto nella citata antologia del C. S. C. *Problemi del film*, o quello di Germaine Dulac: *Le cinéma d'avant-garde.*

Altro tratto caratteristico del volume è di considerare il cinema non solo dal punto di vista artistico, ma anche da quello industriale. La « contaminatio » porta al risultato di non esaurire sufficientemente nessuno degli argomenti. E, d'altra parte, rispecchia con chiarezza la personalità del compilatore. E' noto, infatti, che L'Herbier iniziò la sua attività cinematografica con il gruppo avanguardistico francese, con Germaine Dulac, Louis Delluc, Jacques de Baroncelli, Claude Autant-Lara, Jean Epstein, ecc., il cui intento era quello di: 1) dégager le cinéma de l'emprise des arts existants; 2) le ramener aux considérations de son essence: mouvement, rythme, vie. In altri termini, l'avanguardia considerava il cinema « sous l'angle artistique » e difendeva « jalousement la pùreté de son expression ». La scuola guardava quindi con orrore, a dir poco, il film commerciale. Ma successivamente L'Herbier è venuto ad una transazione, fino a passare definitivamente nel campo avverso. Lo stesso quarto capitolo dell'antologia in esame, il capitolo *estetico,* ad esempio, contiene la relazione di una conferenza tenuta da Charles Pathé, *Studio sull'evoluzione dell'industria cinematografica.* Ora, l'arte e l'industria poggiano su due piani che, in nessun caso, possono avere punti di contatto. Non si discute che oggi il cinema presenti questi due aspetti, ma il minimo che si richiede è di tenerli separati, in modo, insomma, da non perpetuare ulteriormente un equivoco al quale si deve in massima parte la confusione di idee di cui tuttora risente la letteratura cinematografica.

Comunque, l'autore ha suddiviso il suo materiale in sei capitoli: *Espoir d'un cinématographe, Enthousiastes et détracteurs, La révolution du Parlant, Idéologies cinématographique, Annexions du cinématographe, La lutte pour la vie.*

La lettura degli articoli dà un suo piacere particolare, un po'

quello che si prova nel rimestare le cose ammucchiate dai nostri nonni in un baule. Certo, può essere sorprendente, ad esempio, scoprire che, nel 1914, la posizione dei cattolici riguardo al cinema non era diversa da quella che essi hanno oggi. Niente « compositions trop dépourvues de vie et de verité », ma film tratti dai romanzi di Paul Bourget! Erano, i cattolici, i più accaniti detrattori del cinema, definito financhе « école du vice » (v. articolo di Edouard Poulain). Così come è commovente per chi crede nel cinema incontrarsi a distanza di tempo con i primi assertori dell'arte cinematografica. Con Léon Moussinac (*Naissance du cinéma*, 1925): « On n'a voulu voir d'abord dans le ciñéma qu'une industrie. Or, le cinéma est un art, l'industrie cinématographique n'est a cet art que ce que l'industrie du livre est à la littérature ». O con Louis Delluc (*La naissance du cinéma ou la naissance de l'amour du cinéma* - *Confidences d'un spectateur*, articolo del 1919).

Ma, in fondo, sono curiosità, queste, divertenti; come quella di leggere *Comme on tournait un film en* 1900. Altri articoli possono dare profitti di genere diverso, più consistenti direi: la polemica pro e contro il parlato che forma praticamente l'oggetto dell'intero terzo capitolo. C'è anche un articolo di Clair (*Et demain?*) nel quale il film parlato viene definito « monstre redoutable, création contre nature ». E così l'articolo di Georges Méliès, che apre il capitolo quarto, nel quale si parla (siamo nel 1907) dei soggetti, dei teatri di posa, dell'inquadratura, dell'allestimento scenico, dei trucchi. Quello di Maurice Jaubert sulla funzione della musica nel film e l'analisi del Dr. Allendy su *La valeur psycologique de l'image*. Allendy distingue un doppio aspetto dell'immagine « qui est objéctive quand elle nous est donnée par la vue qui perçoit ou subjective quand elle provient de l'imagination qui crée », la prima come rappresentazione del conscio e l'altra dell'incoscio dell'individuo. E via dicendo; non esclusi gli scritti sui riflessi sociali della cinematografia. A tale proposito, è interessante la prefazione di L'Herbier laddove distingue la concezione che del cinema hanno gli uomini di destra e quelli di sinistra. « Ainsi les premiers, individualistes attardés, voilent le cinématographe comme une continuation, une décadence ou une dégradation des arts absolus qui florissaient à l'apogée de la création individuelle. Les autres, conscients de la primauté prochaine du collectif sur l'individuel, voilent dans la naissance fortuite et providentielle du cinématographe la source de ce qui correspondra de plus en plus, comme art du spectacle, aux exigences d'une vaste socialisation du monde ».

E interessante è l'ultimo capitolo in cui, tra l'altro, vengono toccate le questioni delle cineteche, della censura, dei mezzi per assicurare una libera espressione cinematografica nazionale contro i tentativi monopolizzatori delle industrie straniere, della scuola di cinematografia.

Gli articoli riportati sono complessivamente un'ottantina e pos-

sono certo rappresentare un materiale notevole di consultazione. E questa, in ultima analisi, tenuto conto dei limiti di cui all'inizio si è detto, è la funzione che solo si può attribuire all'antologia.

LORENZO QUAGLIETTI

*Anthologie du Cinéma* - Textes réunis et présentés par Marcel Lapierre - La nouvelle Edition, Paris, 1946.

La « Nouvelle Edition » ha, in questi ultimi due anni, dato alle stampe una collezione che porta il nome di « Bibliotèque du cinéma ». La « Série Verte » di questa collezione è, a sua volta intitolata « Initiation du cinéma » e comprende, tra gli altri, una *Anthologie du Cinéma* — Textes réunis et présentés par Marcel Lapierre ».

E' proprio giusto parlare di « Iniziazione al cinema », trascorrendo le pagine di quest'antologia: difatti, essa ci mostra subito, nell'insieme, con un suo andamento schematico e scolastico, aneddotico e frammentario, superficiale, insomma: dove, piuttosto la storia della evoluzione del costume cinematografico prende la mano a un'indagine profonda, solida e chiaramente esplicata di certe pecularietà del cinema in quanto fatto artistico.

Manca un fulcro sostenitore a quest'antologia, un assunto ideologico al quale far validamente ruotare le intenzioni che hanno condotto Marcel Lapierre a radunare una notevole quantità di scritti di esteti del cinema, di registi, di attori e di produttori; o almeno esso è rimasto assai confuso e tentennante.

Le antologie edite negli anni passati da « Bianco e nero », ad esempio, partivano da trampolini sistematici; da scopi dialettici ben individuati che chiarivano le idee al lettore avveduto e lo conducevano alla riflessione. Questa antologia invece può essere di base a un lettore discretamente aperto all'estetica del cinema. In questo senso, il libro riesce ad avere una sua funzione, sebbene fino a un certo punto: ché un'altra cosa occorre subito far notare. Esiste nell'antologia una certa tendenziosità; ci sono certe curiose limitazioni: l'evoluzione del cinema dal muto al parlato è, per esempio, guardata entro il chiuso cerchio del cinema francese e americano, con un troppo rapido accenno al cinema sovietico ed a quello italiano che diventano addirittura nulli di fronte agli altri cinema.

L'antologia è divisa in quindici capitoli progressivamente legati da piccoli commenti storico-chiarificatori dell'autore, che risentono anch'essi di una certa confusione.

Dei primi tre capitoli, intitolati « I precursori, gli inventori, i pionieri », particolarmente interessanti risultano gli scritti del Robertson « Extrait del Memoires récréatifs », col loro sapore archeologico, che riconduce ai tempi della lanterna magica e dei primi espe-

rimenti di cinema e il brillante réportage di Felix Mesguich, *A la conquête de l'Amérique du Nord.*

Nel quarto capitolo — Création du spetacle cinématographique — appare la figura di Georges Méliès. Degli scritti del «mago» francese riportati da Marcel Lapierre, il più importante è il quadro dei metodi commerciali del tempo di Méliés per il lancio di «Le voyage dans la lune». In questo capitolo c'é, tra l'altro, un aneddoto su Charles Pathé, celebre industriale del cinema, che vale la pena di riportare. Un signore gli disse un giorno: Lei ha fatto tanto bene al cinema che bisognerebbe elevarle una statua d'oro, e tanto male che bisognerebbe flagellarlo in piazza e imprigionarlo fino alla morte!

Il titolo del quinto capitolo — Recherche de l'art — è piuttosto impegnativo, ma si risolve facilmente e in modo sbrigativa con estratti di una sceneggiatura — talvolta interessante — di Henri Desfontaines e di Prince-Rigadin. A questo proposito, occorre dire che la parte «cronistica», di storia del costume è stata, a onor del vero, scelta con un piacevole gusto «gaulois» da Marcel Lapierre.

L'attenzione per un amatore del cinema si farà più viva al sesto capitolo — Retour au réealisme — perchè vi appaiono gli scritti di Louis Feuillade. Il regista della serie «La vie telle qu'elle est» annuncia, tra l'altro, nel suo manifesto: «Ces scénes, en traitant des sujets qui puissent être vus de tous, dégagent une morale plus significative que tant de navrantes historiettes faussement tragiques ou bêtement sentimentales, dont il ne reste pas plus de trace dans la memoire ou dans le coeur qu'a la surface de l'é oran de projection».

Dopo alcuni «pezzi» che poco aggiungono alla comprensione dei problemi cinematografici in sede estetica di Carl Laemmle, Zukor, ecc., l'ottavo capitolo — Definition du cinema — ci porta di nuovo in una sfera d'indagine più sottile con alcuni testi di registi e raffinati uomini del cinema francese: da Jacques de Baroncelli a Louis Delluc, da Abel Gance a Epstein, da Germaine Dulac a Marce L'Herbier, da René Clair a Jean Cocteau.

Nei successivi capitoli il contrasto di metodo di lavoro negli studi americani — ricordi di Hollywood di Jacques Feyder e negli studi sovietici — estratti d'una conferenza di Youtkevitch può riuscire una lettura assai importante, come negli ultimi capitoli, che, a nostro parere — come quello sul «film parlato» — sono tra i maggiormente confusi e semplicistici, troppo brillantemente sostenuti da testi di piacevole lettura, ma non essenziali, vale la pena di leggere attentamente gli studi di Charlie Chaplin e di Clair, Giraudoux e di L'Herbier e, soprattutto, le «Contrepoint Orchestral» di Eisenstein, Pudovkin e Aleksandrov.

ALDO SCAGNETTI

# I film

## Germania anno zero

*Origine*: Italia — *Produzione* Teverfilm 1948 — *Distribuzione* Fincine — *Regìa e Soggetto*: Roberto Rossellini — *Sceneggiatura*: Rosellini, Lizzani, Kolpet — *Fotografia*: Robert Juillard — *Attori*: Edmund Moschke, Franz Cruger, Barbara Hintze, Sandra Manys — *Organizzazione*: Alfredo Guarini — *Ispettore di produzione*: Marcello Bollero — *Aiuto-Regista*: Carlo Lizzani.

Dopo *Roma, città aperta* e *Paisà*, Roberto Rossellini con *Germania, anno zero*, ha compiuto un passo avanti nella sua tipica e personale maniera di raccontare cinematograficamente e ci ha senza dubbio offerto la sua opera più omogenea e più significativa.

Dall'attento e sagace esame della realtà che lo circonda, il regista si è spinto questa volta coraggiosamente alla ricerca non solo di un tema vivo ed attuale, di un paesaggio inedito e di una situazione umana che superasse, come il suo gusto e il suo istinto gli hanno sempre suggerito, tutti i normali schemi del cinema (cosa che lo aveva fatto primeggiare fra i registi di tutto il mondo con i precedenti film sopra nominati), ma ha anche affrontato un complesso dramma psicologico, una tragedia netta e cruda con una tessitura che senz'altro vorremmo dire classica.

In questa progressiva e importante conquista egli non ha tuttavia dimenticato le sue iniziali scoperte, seppure bisogna dire che si è accinto alla nuova impresa senza l'ausilio di quei formidabili alleati che ieri erano stati per lui il proprio paese, la propria lingua, e attori della forza di una Magnani e di un Fabrizi. Nel pericoloso tentativo le sue armi non si sono spuntate, ma, armato come sempre della sua serena obbiettività e della sua naturale sincerità narrativa, la sua fantasia si è sviluppata, ha respirato con polmoni d'acciaio e ha saputo far quadrare perfettamente il difficile assunto. Noi dicemmo che l'impresa era davvero ardua: e l'averla superata significa e dimostra che Rossellini è un autentico, un sicuro creatore.

*Germania, anno zero,* ha innanzi tutto un grande merito: quello di far conoscere a tutto il mondo, attraverso il grido straziato e sincero di un autentico poeta, il duro destino e la realtà di un paese, il calvario materiale e spirituale dei suoi abitanti. Cogliendo con estrema rigorosità il dramma di un popolo in profonda crisi umana e sociale, Rossellini suggerisce indirettamente a tutti gli uomini un messaggio di pace e di fratellanza. Quello stesso messaggio che ci diedero un giorno Pabst con *La tragedia della miniera* e Renoir con *La grande illusione.* Rossellini come Pabst e Renoir, dice con alte e vibrate parole a tutto il popolo tedesco che non c'è possibilità di ricostruzione materiale ma soprattutto morale se non si riconoscono gli errori commessi, e che non c'è riscatto per chi vuole perseverare in una negazione della personalità umana.

Alla maniera di un potente e drammatico « reportage » giornalistico, ma con ben altra comunicativa, e su un piano di potente creazione artistica, (il cinema è un mezzo di espressione visivo ben più immediato ed efficace della parola), questo film ci racconta le vicende di una

famiglia tedesca del dopoguerra e ci conduce per mano attraverso le strade, i locali notturni, lo spaccato di un grande casamento dove vivono i superstiti della tragedia, gli scampati alla guerra e ai bombardamenti. Al centro di questo inedito e corposo paesaggio, campeggia il dramma del ragazzo Edmund, il quale, avvelenato dal positivismo nazista, uccide il padre malato perchè lo giudica una bocca inutile. Poi, dopo aver errato a lungo e per una notte intera in cerca di una impossibile complicità, respinto dal suo maestro e dai suoi stessi coetanei, si butta dallo scheletro di un palazzo prospiciente alla sua casa.

Non c'è uno spiraglio di luce nel film e l'avvenire stesso del popolo tedesco — come suggerisce il titolo — rimane oscuro. Per questo, il messaggio del film è negativo. E tuttavia come accettabile e quanto umano! Forse un giorno un altro artista saprà cogliere anche gli aspetti positivi della rinascita tedesca; il che tuttavia non toglie alcun merito al regista di « Germania, anno zero ».

Rossellini ha guidato magistralmente il piccolo Edmund Moschke (una faccia espressiva e « tragica ») e gli altri improvvisati attori, mantenendo la recitazione su un binario scarno e misurato. Al dialogo ha dato una linearità non priva di forza e di efficacia (e, soprattutto, di verità) e si è valso di una fotografia scabra, realistica, ma sostanziosa sulla falsariga di quella di *Roma, città aperta* e di *Paisà*. Nessuna concessione dunque allo spettacolo, inteso nella sua forma più immediata; e giudicato da questo punto di vista, il risultato appare davvero notevole, giacchè il regista ha dimostrato di convogliare a sè tutti gli elementi costitutivi del film, dal soggetto all'organizzazione tecnica fino al montaggio (un montaggio stringato ed essenziale), con un'abilità e una sagacia che trovano forse riscontro in pochissimi altri creatori di immagini.

Alla prima parte del film, episodica e introduttiva, preferiamo la seconda, nella quale il racconto procede con un ritmo serrato e pulsante e in una costante e organica linea fantastica che non si esaurisce mai e non si disperde in notazioni superflue. E' la catarsi del dramma che trova il regista più ispirato e più esemplare: soprattutto la disperata ricerca di un rifugio e di un calore umano da parte del ragazzo. Soltanto un poeta della forza di Rossellini ci poteva regalare quella stupenda passeggiata del piccolo Edmund punteggiata di giuochi e di divagazioni infantili. Il suono di un organo di una chiesa distrutta, la ricerca dei compagni di giuochi, il ponte sul fiume e la fantomatica sequenza di macerie sottolineano il dramma del piccolo suicida in termini di vera arte.

Ma poichè la potenza espressiva di Rossellini, nella seconda parte di questo film come in tutte le sue cose migliori (il primo tempo di *Roma, città aperta* e in particolare l'accerchiamento della casa, il secondo e l'ultimo episodio di *Paisà*, alcune scene finali de *La voce umana* tratto dall'atto unico di Jean Cocteau), sembra essere sollecitata da una dinamica di contenuti e confortata da una linea di soluzioni epiche elementari (il bambino = Germania), ci sia permesso affacciare una preoccupazione e formulare un dubbio rispetto al cammino futuro di questo regista. Il quale, come molti altri esponenti del cinema mondiale, non accenna a sottoporre a una disciplina più attenta le sue ragioni espressive e il suo stesso mondo poetico e si direbbe abbia perduto di vista le inesplorate possibilità narrative del cinema. Se oggi lo stile di Rossellini è inconfondibile, si può anche aggiungere che la strada è sempre infinita e difficile è percorrerla tutta. La quistione, però, porta con sè l'analisi di tutta la crisi del cinema moderno e ci costringe quindi a rimandare il discorso a un più ampio esame critico.

m. m.

## Sfida infernale

*Origine*: America - *Produzione e Distribuzione*: Twentieth Century Fox 1946 - *Regìa di* John Ford - *Produttore*: Samuel G. Engel - *Sceneggiatura di* Sa-

muel G. Engel e Winston Miller *su un soggetto* di Sam Hellman, *basato sul libro*: « Wyatt Earp, Frontier Marshall » di Stuart N. Lake - *Musica di* Alfred Newman - *Fotografia di* Joe MacDonald - *Scenografia di* James Basevi e Lyle Weeler - *Arredamento di* Thomas Little - *Montaggio di* Dorothy Spencer - *Costumi di* René Hubert - *Effetti speciali di* Fred Sersen - *Tecnici del suono*: Eugene Grossman e Roger Heman - *Attori*: Henry Fonda (Wyatt Earp) - Linda Darnell (Chihuahua) - Victor Mature (Doc Holliday) - Walter Brennan (Clanton) - Tim Holt (Virgil Earp) - Cathy Downs (Clementine) - Ward Bond (Morgan Earp) - Alan Mowbray (Htorndyke) - John Ireland (Billy Clanton) - Roy Roberts, Jane Darwell, Grant Withers, J. Farrel MacDonald, Russel Simpson, Don Garner, Francis Ford, Ben Hall.

Un « western », fu definito da qualcuno o da molti. E un « western » tipico è questo che trae lo spunto da una canzone di Cyril Mockridge. (Sia detto tra parentesi: un altro film, di categoria minore, di qualche anno fa, porta lo stesso titolo lievemente modificato: *Oh My Darling Clementine*). La canzone, col suo motivo popolaresco, costituisce il sottofondo di quest'opera, uno degli esempi più chiari, sinceri e vigorosi dell'arte di John Ford.

Il film non è tanto appariscente quanto altri — fra i numerosi (oltre cento fino ad oggi) — di questo regista, il quale trova sempre il modo, anche nella trattazione di temi, soggetti, personaggi disparati, di manifestare un suo stile, a volte soltanto per certi scorsi e contrasti di inquadratura e di fotografia, negli effetti di illuminazione più intensi, rispondenti sempre ad una impostazione realistica, peraltro sinceramente trasfigurata; ma più ancora nel ritmo, che trova la sua più esplodente manifestazione nelle cavalcate tipo *Stagecoach*, nelle andature gravi e nelle pause del *Traditore*.

Regista di una straordinaria maestria, si sente a suo agio allorchè abbia condotto i suoi personaggi nelle immense estensioni di una Monument Valley, dove abbia posto le prime costruzioni rudimentali di una città che si chiami Tombstone. E' un senso direi nostalgico verso un mondo lontano dalla sua origine (egli è di origine irlandese), affiora, e qui, in *My Darling Clementine*, più che altrove evidente, composto entro i canoni di ritmo e di immagine del tutto semplici da apparire talvolta ingenui.

Trattasi di uno dei film più puri, scarni ed essenziali, che John Ford abbia realizzato finora. Non hanno scritto lo scenario i suoi abituali scenaristi; non ha diretto la fotografia uno dei suoi tecnici abituali. Ma il suo stile, e proprio nel modo narrativo e negli effetti fotografici, è tanto suo da apparire inconfondibile. Ciò vuol dire che egli è un regista completo.

E' una storia di famiglie in contrasto fra loro, di vendette da compiersi, di amori ingenui, di corse avventurose per le vaste lande dell'Occidente. E' l'epoca dei pionieri, delle terre da conquistare, delle città da costruire. Tutto questo fornisce o sfondo ,in cui la vicenda si svolge con l'andatura, appunto, di una vecchia nostalgica canzone. Che uno dei personaggi si chiami Clementine, è un fatto occasionale.

Chihuahua, Doc, Thorndyke, sono i personaggi di maggior spicco; ma dietro ad essi vive un ambiente, un'atmosfera, evocati con magistrale bravura. Ciò che soprattutto si avverte e si rileva è il senso del « tempo » e del ritmo non limitato od esteso in particolari sequenze, ma sempre tenuto su un piano di straordinario equilibrio.

L'illuminazione risponde al carattere abituale dei film di Ford, sia che il tecnico della fotografia si chiami Glennon, August, o come nel caso specifico, MacDonald. E' da rilevare pertanto che la sequenza finale, quella della sfida, avrebbe richiesto una maggiore aderenza alla realtà luministica. Si avverte insomma, ad un certo punto, che parecchi quadri sono stati ripresi verso mezzogiorno, laddove per l'effetto dell'alba, sarebbero risultate efficaci e sintomatiche le lunghe ombre.

f. p.

## Odio implacabile

*Origine*: U. S. America - *Produzione e Distribuzione*: R. K. O. Radio 1947 - *Produttore*: Adrian Scott - *Regìa di* Edward Dmytryk - *Soggetto basato sul romanzo di* Richard Brooks - *Fotografia di* J. Roy Hunt - *Scenografia* di Albert S. D'Agostino e Alfred Herman - *Montaggio di* Harry Gerstad - *Effetti speciali di* Russel A. Cully - *Direzione musicale di* Gordon Bau - *Attori*: Robert Young (Finlay) - Robert Mitchum (Keeley) - Robert Ryan (Mongomery) - Gloria Grahame (Ginny) - Sam Levene (Samuels) - Steve Brodie (Floy Bauers) - Jacqueline White (Mary Mitchell)

Un film che si distacca sensibilmente dalla normale produzione americana. Premiato nella categoria « film a sfondo sociale » al Festival di Cannes dell'anno scorso, *Odio implacabile* aderisce a una realtà attuale statunitense con un procedimento secco e meccanico che ricorda davvicino il film di tipo psicologico-poliziesco dei varii Lang, Siodmak, Brahm. Ma più e meglio di questi, Dmytryk convince perchè i suoi personaggi acquistano una forza autonoma che soltanto la realtà — intesa in senso polemico e quindi rivelata nei suoi canoni sociali, — può offrire loro. Ma il meccanismo della vicenda, illuminato dalla personalità del regista, che rivela, ad esempio, una felicissima mano nella scelta degli interpreti e un approfondimento notevole dei personaggi (si veda anche la distribuzione degli attori in *Anime ferite* e i personaggi femminili come quello impersonato da Dorothy Mc Guire in quel film e Ginny — Gloria Grahame — di *Odio implacabile*), finisce per essere purificato dalla forza intrinseca dell'immagine. Particolarmente, Dmytryk sembra colpito dallo smarrimento che rivelano i reduci americani al ritorno in patria: e se in *Anime ferite* la sua denuncia era contenuta entro limiti relativi, in *Odio implacabile* egli svolge in tutta conseguenza il tema di un reduce che uccide un ebreo unicamente per odio razziale. Bisogna dire che finalmente si è levata dall'America una voce libera che denuncia, con tutta la sua forza, un male di cui soffre l'America. Non dobbiamo nemmeno dimenticare che Dmytryk stesso e il produttore Adrian Scott furono messi al bando per questo film dal tribunale per le attività cosiddette « antiamericane ». Non dobbiamo dimenticarlo, giacchè anche in Italia il cinema si è imposto all'attenzione di tutto il mondo quando, caduto il fascismo, i nostri registi hanno potuto lavorare in un clima di libertà. Non dobbiamo dimenticarlo, infine, perchè la forza del realismo di Dmytryk, un regista, ancora grezzo, che ha lavorato questo film in un tempo da record (26 giorni!), per tanti lati ci ricorda quella stessa aderenza alla realtà che il nostro Rossellini ha dimostrato di possedere.

La regìa di Dmytryk è nervosa e penetrante, profonda ed asciutta. Egli dispone le sue pedine con una lucidità eccezionale, ma non si serve di personaggi allucinati o morbosi o anormali come i suoi colleghi maestri in giallo, ma piuttosto s'interessa di personaggi deviati da idee politiche sbagliate e antidemocratiche. Scabro e niente affatto decorativo, egli disegna la sua sceneggiatura con tocchi netti e serrati per indugiare solo dove si sente ispirato da una materia delicata e poetica. A questo proposito, citiamo la scena del ballo notturno, alla luce bianca della luna, fra il reduce e la ragazza bionda Ginny: una scena dosatissima, alla maniera, diremmo, di un Fejos.

Dmytryk si distingue, dunque, come uno dei registi più promettenti che il cinema americano ci ha inviati in questi ultimi tempi: promettente perchè dotato di un ingegno vivo e di un raro intuito psicologico. In *Odio implacabile* si è servito di un buon gruppo di attori visti tuttavia in modo inconsueto: spiccano Robert Young nella parte del poliziotto, Robert Mitchum un interessante acquisto del dopoguerra, e Gloria Grahame.

m. m.

## La forza bruta

*Origine*: U. S. America — *Distribuzione*: Universal International, 1946 — *Produttore*: Mark Hellinger — *Regìa di* Jules Dassin — *Sceneggiatura di* Richard Brooks *su un racconto di* Robert Patterson — *Fotografia* di William Daniels — *Scenografia di* Bernard Herzbrun — *Montaggio di* Edward Curtiss — *Attori*: Burt Lancaster, Hume Cronyn, Charles Bickford, Yvonne De Carlo, Ella Raines, Ann Blyth.

*La Forza Bruta* è come il titolo stesso dice un film di carattere violento che si riallaccia, per il suo contenuto, a quella serie di film prodotti in America, che fa capo a *Carcere*. Trattasi infatti della ribellione di detenuti da un carcere nordamericano. E' forse probabile che la realizzazione del film e addirittura il racconto che ha offerto lo spunto per il soggetto, siano stati sollecitati da fatti di cronaca recenti, dalla opportunità di mettere in luce certe situazioni venutesi a determinare in alcune carceri degli Stati Uniti; che il film risponda quindi a esigenze del momento e in certo senso a scopi di propaganda o meglio di denuncia di metodi da modificare. Se così è appare evidente il contrasto tra il tono realistico-documentario della vicenda e lo sfondo scenografico. Si pensi al risultato che si sarebbe ottenuto se il produttore Mark Hellinger avesse ambientato la storia in una cornice e su uno sfondo autentico. Invece la scenografia sa troppo di cartapesta, quantunque si siano usati con destrezza trucchi scenografici, dai trasparenti alle miniature ai modellini. Ma alla luce del sole è sostituita la luce artificiale e la fotografia di William Daniels, il prediletto « Director of photography » della Garbo, è opaca e piatta. La vicenda è del resto condotta con maestrìa, i realizzatori puntano sugli effetti scenini consueti in storie del genere, portando l'azione a un apice di « pathos » e di « thrill ». Sopra tutti emerge un personaggio: quello di un agente scaltro e crudele: Hume Cronyn sostiene questa parte sfruttandone le molteplici risorse. Le attrici sono applicate a parti di secondo piano, di personaggi evocati in episodi narrati o ricordati dai vari detenuti.

f. p.

## Narciso Nero

*Origine*: Gran Bretagna — *Produzione*: The Archers 1947 — *Distribuzione*: Eagle Lion — *Regìa, Produzione e Sceneggiatura di* Michael Powell ed Emeric Pressburger — *Basato sul romanzo omonimo* di Rumer Godden — *Fotografia di Costumi di* Hein Heckroth — *Montaggio di* Reginald Mills — *Attori*: Deborah Kerr (Clodath), David Farrar (Mr. Dean), Sabu (il Principe), Flora Robson, Esmond Knight, Jean Simmons (la Ragazza), Kathleen Byron, Jenny Laird, Judith Furse, May Hallatt, Shaun Noble, Nancy Roberts.

Con *Narciso nero* viene proposta e in certo senso risolta la questione del colore; nel senso che il film indica quali strade da seguire e quali possibilità da sfruttare nella cromocinematografia, da registi che ne intendano le risorse e che, come nel caso specifico, dispongano di mezzi adeguati. Perchè — è bene dirlo anzi tutto — quanto più si perfeziona la tecnica, tanto più costosi sono i mezzi per applicarla. In *Narciso nero*, di mezzi ce n'è a profusione. Non è detto, peraltro, che i mezzi più costosi riescano a portare a risultati soddisfacenti dal punto di vista artistico; talvolta, anzi, essi conducono ad una inutile profusione di elementi. Ma in questo caso la intelligenza dei due realizzatori — altre volte applicati insieme a film di un certo livello tuttavia non altrettanto « sensazionali » — ha realmente messo a profitto quanto essi stessi avevano predisposto.

*Narciso nero*, il cui scenario si basa su un romanzo di una scrittrice vissuta qualche tempo nell'India e che ha tratto da questi luoghi lo spunto per la vicenda, narra la storia di un gruppo di monache inviate in un monastero dell'Asia Centrale, adattato in un palazzo già residenza

lussuosa e lussuriosa di un signore del luogo. Narciso nero è il nome di un profumo che costituisce il simbolo di quell'atmosfera di voluttà in cui sorge il santuario. E i ricordi riaffiorano, e le monache sentono che sotto la veste vive in ciascuna di esse una donna. Alle tentazioni stringenti da tutte le parti esse resistono con la loro fede: salvo una, la più debole. Sono sguardi, timidi accenni, dapprima. Poi d'un tratto i desideri prorompono fino alla esplosione dei sentimenti umani e passionali di quell'una che, nell'intento di uccidere la Superiora troverà invece esse stessa la morte precipitando in un burrone. Poi tutte le compagne abbandoneranno definitivamente il monastero, così come era stato preveduto da un singolare uomo del luogo.

I violenti contrasti che costituiscono il sottofondo di una materia tanto delicata, gli stessi elementi che in altre mani avrebbero potuto costituire scabrosità e impurità, sono stati trattati da Powell e Pressburger con straordinario equilibrio. (Sia detto tra parentesi che l'edizione italiana del film è stata approvata dalle stesse autorità cattoliche).

Da un complesso di attrici, fra le quali emerge Deborah Kerr, i registi hanno tratto tutte le risorse possibili, ma la loro intelligenza si manifesta soprattutto nell'aver sfruttato il colore in modo funzionale. La gamma cromatica consente ad essi di rappresentare in vive immagini un sentimento e uno stato d'animo. A un certo punto par quasi di sentire davvero il profumo del luogo.

f. p.

## Preludio d'amore

*Origine*: Italia — *Produzione* Albatros — *Distribuzione*: C.E.I.A.D. — *Regia di* Giovanni Paolucci — *Soggetto di* Leopoldo Trieste — *Sceneggiatura di* Leopoldo Trieste e Giovanni Paolucci — *Fotografia di* Piero Portalupi — *Musica di* Valentino Bucchi — *Montaggio di* Vittorio Solito — *Attori*: Marina Berti, Vittorio Gassmann, Massimo Girotti, Maria Michi, Silverio Blasi, Vira Silenti, Claudio Gora, Lauro Gazzolo.

Rifarsi alla precedente attività documentaristica di Giovanni Paolucci e Pietro Portalupi riesce assolutamente spontaneo.

Quei luoghi, da Portofino alle Cinque Terre — tanto per adoperare titoli di quei documentari — coordinati o meglio congegnati in *Preludio d'amore* in una geografia volutamente ideale, che consente al regista di scegliere gli aspetti che di quel paesaggio gli paiono più convenienti per ambientarvi i particolari della vicenda; quei luoghi sono, si vede, parte integrante di Paolucci e Portalupi.

Essi inventano qui un paese sul mare, col suo Porto Pidocchio e le sue strade E' la Riviera Ligure e da una parte sta Genova, la Città. Essi guardano a quel paesaggio con amore, con compiacimento infinito. E i personaggi chiamati stavolta a sostituire con le loro storie intime ed esteriori la gente di quelle terre quale nei documentari era stata vista, si muovono, sembra, col timore di toccare il paesaggio, che resta sullo sfondo, nitido, scintillante, prezioso come una gemma.

Questo pudore da parte di Giovanni Paolucci nel condurre la vicenda, che si risolve del resto quasi sempre in una compiacenza di immagini, in una levigatezza compositiva, costituisce in certo senso il punto base per la determinazione di uno stile. La ricerca dell'effetto compositivo migliore si associa alla cautela nell'esporre i motivi salienti del dramma. I quali sono preordinati e calcolati con misura precisa, dosati secondo i canoni di una equilibrata ortodossia narrativa.

Forse il soggetto di Leopoldo Trieste si sarebbe prestato a percorrere una strada più ricca di contrasti, a dar luogo a soluzioni di racconto meno meccaniche. D'altra parte l'aver evitato ogni possibile esuberanza può costituire un pregio del regista il quale ha dimostrato in più di una scena la maestria nel saper concertare un'azione. Le risorse emotive, infine, sono limitate a tutto vantaggio del bello scrivere per immagini.

Assai appropriata la musica di Valentino Bucchi e adeguatamente scelti gli attori per le rispettive parti. Tutto il film è realizzato in ambienti naturali: esterni ed interni. f. p.

## Il ribelle

*Origine*: U. S. America — *Produzione e distribuzione*: R.K.O Radio 1943 — *Regia e sceneggiatura* di Clifford Odets — *basato su un romanzo di* Richard Llewellyn — *Produttore* David Hempstead — *Fotografia di* George Barnes — *Effetti Speciali di* Vernon L. Walker — *Scenografia di* Albert S. D'Agostino e Jack Okey — *Arredamento di* Darrell Silvera e Harley Miller — *Musica di* Hanns Eisler — *Attori*: *Gary* Grant (Henry Mott), Ethel Barrymore (la Madre), June Duprez (Ada), Barry Fitzgerald (Twite), Jane Wyatt (Aggie), George Coulouris, Dan Duryea, Ronan Bohnen — *Lunghezza* m 3230.

Tutt'altro che frequenti i contatti di Clifford Odets con il cinema: un paio di sceneggiature (*The General Died at Down*), film di Lewis Milestone del 1936, *Humoresque,* film di Jean Negulesco del 1946, un film: *None But the Lonely Heart* basato sull'omonimo romanzo di Richard Llewellyn. Ricorre anche qui, come in *Golden Boy* (uno dei suoi lavori teatrali, sul quale un film di Roubien Mamoulian), come in *Humoresque,* un personaggio legato ad uno strumento musicale: compagno della sua solitudine. E' questo appunto il tema di *None But The Lonely Heart,* tanto bene definito dal suo titolo originale, tanto male definito da quello italiano che induce ad una diversa quanto arbitraria interpretazione del carattere del protagonista.

Il film narra dunque della solitudine umana, della incomprensione tra gli esseri umani, della impossibilità di raggiungere un clima felice e ciò per il contingente impedimento, per il tempo che passa trascinando l'uomo valendosi della sua debolezza. Il protagonista è solo in un ambiente di squallore: un misero quartiere di Londra. Una chiesa, una pietra sepolcrale: la tomba del soldato ignoto dell'altra guerra. Henry Mott potrà essere il soldato ignoto di una guerra futura così come adesso è l'uomo ignoto ansioso di liberarsi dalla incomprensione umana, di uscire da quella miseria. Non ama la madre, e forse la madre non ama lui: probabilmente c'è soltanto un senso di incomprensione. Ma allorchè egli saprà indirettamente che la madre è colpita da un male inesorabile, non potrà più staccarsene, non potrà più lasciarla sola, non potrà quindi evadere. Tutto il resto non sarà che l'avvetura quotidiana della quale è inevitabilmente prigioniero. La progettata fuga con Ada resterà soltanto un desiderio irrealizzabile.

La tecnica di Clifford Odets nella narrazione e nella rappresentazione è primitiva, a volte incerta. Nessuna ricercatezza tecnica è tentata, nè pare che egli abbia inteso tutte le possibili risorse del mezzo cinematografico. Senonchè è proprio questa assenza, diremmo così, di «furberia», a determinare uno stile. Vi si aggiunga peraltro la cura nella ambientazione e nel costume: è assai probabile quindi che in tale senso abbia agito il regista; nel suggerire, nel proporre allo scenografo (non è l'abile ma consuetudinaria scenografia di Albert D'Agostino) e agli arredatori soluzioni tali da determinare un diretto rapporto con i personaggi e il loro stato d'animo. Si penserebbe, a questo riguardo, e soprattutto per l'aspetto frantumato e di decadimento della scena, a Josef von Sternberg dei bei tempi.

Cary Grant afferma ancora una volta, sia pure con qualche atteggiamento a volte ormai ovvio, le sue qualità. Ethel Barrymore è sempre un'attrice di salda levatura. f. p.

## Notte senza fine

*Distribuzione*: Warner Bros — *Origine*: America — *Produzione*: United States Pictures — *Regia di* Raoul Walsh — *Produttore* Milton Sperling — *Soggetto e Sceneggiatura di* Niven Busch — *Fotografia di* James Wong Howe — *Mu-*

*sica di* Max Steiner — *Attori*: Robert Mitchum, Teresa Wright, Ted Smith.

Niven Busch, ossia il soggettista dell'*Uomo del West*, di *Duello nel Sole*, ha scritto la trama e sceneggiato questo *Notte senza fine*, il cui titolo originale: *Persued*, « perseguitato », è assai più idoneo al carattere dello scenario, che si potrebbe definire un « sophisticated western ». Parrebbero, codeste due espressioni, fra di esse contrastanti. Tuttavia, appunto da tale contrasto — un ambiente e una vicenda tutti movimento come si conviene a un « western » e il dramma psicologico del personaggio principale — può scaturire qualche buon effetto cinematografico.

Il regista prescelto alla impresa, Raoul Walsh, è probabilmente più adatto a trattare il primo dei termini in questione, avendo già al suo attivo film il cui dinamismo esteriore si associa ad una vicenda meramente sentimentale; laddove per il secondo dei termini, non ha precedenti tali, salvo *Sadie Thompson* basato su *Pioggia* di Somerset Maugham, da pretendere da lui una decisa originalità o soltanto una efficace interpretazione di stati d'animo riflettenti un intimo problema le cui azioni e reazioni sono da ricercarsi in un passato lontano, nello stesso subcosciente.

Il problema centrale è appunto questo: un giovane del New Mexico (l'azione vi si svolge alla fine del secolo scorso) è ossessionato da un qualcosa che non riesce a definire; da ricordi vaghi dei giorni della sua infanzia, da timori e paure. Tutto ciò si concreta nel ritrovamento di una fattoria abbandonata: il luogo cioè dove era avvenuta la tragedia che aveva determinato in Jeb Rand il motivo di incubo e di angoscia dal quale sarà tormentato fino al giorno in cui, nello stesso luogo, non avverrà lo scioglimento del dramma.

Raoul Walsh ha trattato la materia con disinvoltura e maestria senza peraltro penetrare la situazione psicologica del personaggio o valersi delle risorse, ben maggiori, che lo scenario offriva. La vicenda è impostata come un racconto del protagonista alla sua ragazza: il metodo non è certo nuovo, nel caso specifico poi non sarebbe stato richiesto da particolari necessità. La storia, del resto, che investe il problema — ancor esso non nuovo — di rivalità tra due famiglie, di vendette e persecuzioni, non è sempre mantenuta in tono di linearità. Agli esterni naturali si alternano esterni ricostruiti in teatro di posa. Teresa Wright ha qualche momento toccante, Robert Mitchum offre alcune convincenti espressioni del suo volto, uno fra i più considerati tra i « nuovi allo scher-

f. p.

# Rassegna della stampa

## Il documentario, oggi

*Basil Wright è uno degli esponenti più insigni del cinema documentario britannico che si distingue da quello di altri Paesi soprattutto per la applicazioni del sonoro e per la trattazione di problemi sociali. A Wright si debbono tra gli altri i documentari* Song of Ceylon (1934), Night Mail (1935, *realizzato con la collaborazione di Harry Watt e prodotto da Cavalcanti*), Children at School (1937). *E' stato uno dei più attivi collaboratori di John Grierson e fondatore nel 1937 della Realist Film Unit. Particolarmente interessante risulta perciò questa sua disamina sul Documentario: « Documentary To-Day ».*

Che cos'è un documentario? Una rapida inchiesta intorno al mondo ci darebbe una straordinaria collezione di risposte. Un documentario verrebbe definito come un breve film che viene proiettato prima del film vero e proprio, come un'esposizione illustrata di un viaggio, come una descrizione del modo in cui vengono fatte certe cose, come un film capace di istruire, come coadiuvatore dell'insegnamento, come un'interpretazione artistica della realtà e, per alcuni tecnici di documentari, come un film fatto da loro. Ma, in effetti, la confusione di idee intorno a cosa sia o non sia un documentario non ha molta importanza. L'importante è che i creatori di documentari abbiano le idee ben chiare circa le loro realizzazioni.

La grande espansione del movimento documentario in Inghilterra, durante la seconda guerra mondiale, ebbe luogo perchè un dato numero di necessità pubbliche dovevano essere riviste criticamente, e con una certa urgenza. L'espansione avvenne ad hoc ed incontrò consensi larghissimi perchè le basi del film documentario erano già state gettate negli anni dal 1920 al 1930.

Oggi vi sono infinite possibilità per un'espansione assai maggiore perchè questo difficile periodo, di cosiddetta pace, ha rivelato grandi e profondi bisogni universali che mezzi efficienti d'informazione e d'immaginativa possono decisate aiutare a soddisfare. Questi bisogni riflettono, alla base, i problemi del mondo e, affrontarli da un punto di vista limitato, non è più possibile. E forse non apparirà del tutto innaturale che, durante la guerra, gli inglesi che hanno lavorato nel campo documentativo operassero entro un orizzonte in certo qual modo circoscritto, ove si ponga mente che le circostanze della lotta così vollero. Ma oggi una rivalutazione è quanto mai necessaria, in tutti i paesi, e particolarmente in Inghilterra.

Ritornando alle definizioni, e se fissiamo di comune accordo che una definizione del film documentario non è poi tanto necessaria, sarà facile stabilire che il documentario non è questo o quel tipo di film, ma semplicemente *un metodo per arrivare all'informazione collettiva*. E tale metodo documentativo deve essere basato su una concezione funzionale dei bisogni e dei problemi del mondo. E per quanto buona parte del prodotto possa essere di breve portata, l'accostamento al lavoro in generale deve essere invece a lunga portata, non foss'altro perchè i problemi e i bisogni del mondo sono, di per sè stessi, capaci soltanto di soluzioni a lunga scadenza. I prodotti a

breve scadenza danno dei risultati solo se costituiscono gli anelli di una catena a lunga portata.

Il metodo documentativo abbraccia tutti i mezzi conosciuti d'informazione, e in particolare i film pubblicitari, le reclames luminose, la radio, la televisione, le riproduzioni di ogni specie, la stampa (quotidiana, settimanale e periodica in genere) le illustrazioni delucidative dei libri, i giornali murali, gli opuscoli, i libri, le conferenze e gli affissi pubblicitari di qualsiasi natura. Ed è in un campo altrettanto vasto — non certamente più ristretto — che i gruppi documentaristi di tutti i paesi devono operare. A questo punto le concezioni iniziali, sulle quali era passata la teoria del documentario sono più chiare che mai. Se il mondo del primo quarto di questo secolo era così complesso e così rapido nelle sue tramutazioni da lasciare disorientato e interdetto l'uomo della strada — il quale, di conseguenza, non poteva stabilire o formulare giudizi adeguati (mettendo così in pericolo ogni realizzazione di governo democratico) — quanto più complesso è il mondo di questo secondo quarto! Il giuoco a incastro della civiltà moderna è decisamente in pezzi. Si tratta ora di vedere dove devono essere incastrati i pezzi che compongono il giuoco e come raccordarli l'uno all'altro. Anche oggi gli educatori si affannano a ricercare quelle nuove concezioni delle responsabilità e delle comprensioni del mondo che dovrebbero invece essere argomento di discussione nelle aule delle scuole, negli ambienti scientifici. E come negli anni dal '20 al '30 i documentaristi operarono da antesignani nel campo educativo, così oggi devono dedicare ogni loro sforzo per coordinare tutti i mezzi d'informazione e di educazione a scopi ben precisi e fissati di comune accordo. E tali scopi essi potranno trovarli — e non è cosa facile — con un serio e approfondito studio dei problemi economici e sociologici, con la discussione e la reciproca disanima di pareri su casi non più limitati ma universali.

Qui ritorniamo al mezzo cinematografico che continuerà ad essere l'antesignano del campo informativo. Non fu per caso che il cinema venne scelto quale mezzo per lo sviluppo del metodo documentativo. Il cinema — mezzo vivido di grande forza persuasiva, particolarmente adatto all'espressione dell'immagine — costituisce una dinamo naturale capace di fornire forza agli altri mezzi. Oggi giorno, ad esempio, possiamo notare l'impressionante impulso acquistato dalla televisione che in brevissimo tempo ha arrecato alla radio il fattore immagine. Ed ecco che le possibilità documentative del mezzo cinematografico danno alla televisione la possibilità di usare di una molla di tale importanza.

*L'A. passa a considerare l'elemento visivo, e particolarmente l'elemento visivo* in movimento, *e dichiara che il film, con il potere di analisi e sintesi dell'immagine, è il nucleo naturale dell'unità visiva. La quale unità visiva è un notevolissimo avvicinamento a tutti i problemi concernenti l'educazione e l'informazione pubblica. Un documentarista posto dinanzi a un problema d'informazione da risolvere deve prima vagliare le rispettive potenzialità dei vari mezzi d'informazione e quindi organizzare i propri sforzi in proporzione. Talvolta può rigettare il mezzo cinematografico e affidare il problema a un altro mezzo; o, più spesso, decidere, dopo attenta considerazione, quali film e gruppi di film siano i più adatti al fine proposto. E quindi nel campo documentativo non esiste soltanto la produzione di film, ma anche una particolare preventiva attività discriminativa.*

*Quindi l'A. fa una distinzione del grande pubblico cui è rivolto il film documentario e lo suddivide in categorie, comprendenti due distinzioni generali; a seconda dell'*interesse *e a seconda della* disposizione. *L'ultima distinzione è più generale e comprende sia coloro che vanno al cinema per divertirsi, sia coloro che vanno al cinema* disposti *a discutere e ad applaudire ciò che vedranno. I primi assistono passivamente, gli ultimi attivamente.*

Ma come tutte le generalizzazioni è consigliabile accettare anche questa mia

con cautela. In tutti e due i casi, infatti, la qualità del film proiettato è di primaria importanza, poichè se i film posseggono qualità capaci di avvincere, l'effetto in entrambi i casi sarà positivo; e viceversa. Ad esempio, un film sulla penicillina, per il pubblico dei cinema normali deve senz'altro rispondere a criteri commerciali, ma anche un film sulla penicillina destinato a un pubblico di dottori e studenti di medicina deve avere, su un piano diverso e proporzionato a questo pubblico di specializzati, un minimo d'interesse commerciale. Non deve annoiare o esasperare un pubblico comune, ma nemmeno avere lo stesso effetto deprimente per quanto accademicamente corretto possa essere il film, sul pubblico di medici e studenti. Ciò dovrebbe essere evidente. Pure ci si dimentica spesso, poichè nella realizzazione di film tecnici, l'elemento immaginazione è troppo spesso trascurato, quando non è mancante del tutto. E' necessaria altrettanta immaginazione per spiegare un'operazione chirurgica o biologica quanta per spiegare qualsiasi altro argomento.

La realizzazione del film, o di altri mezzi d'informazione affini, è relativamente semplice per quanto riguarda la *disposizione* ma non così semplice per quanto riguarda l'*interesse*.

*E qui l'A. distingue il pubblico in cinque categorie principali*: 1) *il grande pubblico dei cinema normali*; 2) *il pubblico* generale *che non frequenta spesso i cinema ma vede film solo di tanto in tanto* (*es.: pubblico dei villaggi, delle fabbriche, delle librerie ecc.*); 3) *il pubblico* particolare *che non frequenta spesso i cinema e vede film solo di tanto in tanto; e cioè, le persone che in una società non hanno interessi comuni: lavoratori, coloni e massaie;* 4) *il pubblico* specializzato *che non frequenta spesso i cinema e vede film di tanto in tanto; cioè, le persone che esercitano una particolare professione: chirurghi, biologhi, raccoglitori di francobolli, ingegneri, veterinari e minatori. Incidentalmente, l'A. fa notare come il margine fra il pubblico* 3) particolare *e il pubblico* 4) specializzato *sia forse poco chiaro ma afferma che la distinzione è nondimeno importante. Il pubblico* particolare *può assistere a film di varia natura, mentre il pubblico specializzato ha bisogno di film di natura essenzialmente tecnica. Esiste infine la quinta categoria*: 5) *il pubblico connesso a problemi didattici, bambini e studenti in particolare. L'A. fa notare la importanza vitale di questa categorie e la necessità che vengano tenuti stretti contatti con gli insegnanti, le scuole, il Ministero della Pubblica Istruzione, e i realizzatori dei mezzi di educazione visiva e particolarmente di film.*

*E' perciò necessario che nel produrre film documentari si tenga presente, nella dovuta considerazione, la categoria di pubblico a cui è destinata la visione. Ma oltre a ciò vi deve essere la cosciente percezione dei bisogni e degli scopi. E infine l'Autore sostiene che i realizzatori devono operare apoliticamente e, più importante ancora, su un piano internazionale, perchè soltanto in questo modo si possono ottenere degli importanti risultati.*

Ciò che è di somma importanza è la più stretta mutua collaborazione fra i diversi paesi. E' in questa alleanza che risiede la base funzionale dell'informazione quale è auspicata dall'UNO, dalla UNESCO, dala FAO e dall'UNRRA e da altre istituzioni internazionali. La coordinazine degli sforzi da parte dei gruppi documentaristi nei vari paesi fu interrotta dalla guerra (a dispetto dei tentativi su basi militaristiche) ed è della massima urgenza che la situazione attuale sia risolta al più presto. Si dovrebbero tenere delle riunioni annuali, in paesi differenti, e stabilire un costante e continuo scambio di personale.

Con questi mezzi tutti potrebbero dare il loro valido contributo su un piano internazionale. Poichè in tutti i campi dell'informazione i bisogni nazionali ed internazionali (vale a dire umanità) possono essere giusti se considerati equivalenti e identici per tutti. Questa è la base del metodo documentario, e al suo

ulteriore sviluppo l'Inghilterra, forte della sua passata esperienza, può dare un grande contributo.
(Basil Wright - « Film Review » 1947)

## Il dialogo e l'attore

*Dal corso di creazione cinematografica "Il regista e il dialogo" dell'I.D.H.E.C. tenuto dal noto attore francese Louis Daquin, stralciamo questo brano particolarmente interessante:*

Per chiudere questo capitolo sul dialogo in funzione della tecnica, esaminiamo il caso dell'attore. Più il dialogo è semplice, più l'attore ha difficoltà a dirlo. Quante volte mi è capitato di sentirli dire: questo dialogo è impossibile. Naturalmente, perchè non consente loro di ottenere degli effetti, perchè non consente loro di « truccare ». L'adattamento dell'attore al cinema, ecco cos'è: una perpetua ginnastica per lottare contro tutte le proprie deformazioni e per giungere alla semplicità.. Perciò al cinema noi abbiamo più bisogno di interpreti che abbiano un temperamento che di veri attori. Questo è un problema troppo importante per essere esaminato qui. Dirò soltanto che in funzione di questo principio, ci capita spesso di scegliere per questa o quella parte, esseri la cui natura e tipo fisico rapresentano esattamente il personaggio che noi vogliamo evocare. Questa anzitutto fu la grande lezione del cinema russo. Ma sarebbe necessario in simili casi che il dialogo si impregnasse della personalità di questi interpreti e scrivesse loro un testo su misura, poichè se non sono veri attori, sarà per loro impossibile di adattarsi a un dialogo che non sia stato scritto appositamente. Disgraziatamente il dialoghista quando scrive un dialogo ignora certamente i nomi di coloro che interpreteranno le parti secondarie. Così, siamo spesso costretti noi registi ad effettuare questo lavoro d'adattamento durante le riprese e spesso i risultati non sono ottimi.

Il grande rimprovero che si potrebbe fare agli attori francesi è di non sapere mettere a punto il loro dialogo.. Il cinema esige movimento, rapidità, e lo attore francese in genere è incapace di agire e parlare nello stesso tempo, e da ciò questa pesantezza, questa mancanza di agio nella loro recitazione. E quando tentano di associare i gesti alla parola, non sanno come fare, c'è sempre un certo scarto di modo che la recitazione sembra falsa.

*Un attore che ha il senso del cinema deve riuscire a ottenere un perfetto sincronismo tra parola, gesto, pensiero e sguardo.*

A questo punto potrà anche permettersi effetti che sembrerebbero grossolani se eseguiti da un altro, ma che fatti da lui si accetteranno e gioveranno.

Gli attori francesi credono a torto di poter dare questa impressione di rapidità che ci danno gli attori americani accelerando il ritmo della recitazione. E' un errore. Riescono a diventare incomprensibili, ecco tutto. Ciò che non hanno capito è che gli attori americani pensano una battuta nello stesso istante in cui la recitano, mentre l'attore francese perde sempre due o tre secondi per pensare la battuta prima di dirla. D'altronde gli attori francesi pensano troppo... e spesso molto male.

LOUIS DAQUIN

## Tre film e un romanzo

*Jean George Auriol, direttore della "Revue du Cinéma", ha visto recentemente il film di Luchino Visconti "Ossessione". Ci sembra interessante riportare questa critica comparata dei tre film il cui soggetto si basa sul romanzo di James Cain "Il postino suona sempre due volte". Il giudizio acquista un maggior interesse per il fatto che è un francese a formularlo, cioè uno a contatto fino a ieri con una scuola cinematografica che si diceva realista per eccellenza.*

LE DERNIER TOURNANT: film di Pierre Chenal; Adattamento e dialogo di Charles Spaak; Fotografia di Christian

Matras; Produzione Gladiator-Film, Parigi, 1939.

OSSESSIONE: film di Luchino Visconti; Sceneggiatura e dialoghi di Mario Alicata, Antonio Pietrangeli, Gianni Puccini, Giuseppe De Santis, Luchino Visconti; Fotografia di Aldo Tonti, poi Domenico Scala; Scenografia reale o ricostruita sulla realtà; Musica di Giuseppe Rosati; Produzione ICI Roma 1942.

THE POSTMAN ALWAYS RINGS TWICE: Film di Tay Garnett; Adattamento e dialoghi di Harry Ruskin e Niven Busch; Fotografia di Sidney Wagner; Produzione Casey Wilson — M. G. M., Hollywood 1946.

Non apprezzo molto le opere di James Cain. Questo romanziere ingegnoso fa parte dei naturalisti ritardatari che, negli Stati Uniti, approfittano di un recente bisogno di scandalo: bisogno normale dopo il secolo di ipocrisia che seguì, in America, il periodo forzatamente austero e rude della costituzione di un nuovo mondo, ahimè, troppo poco nuovo. Non mi piacciono affatto i libri di Cain e mi sembra eccessivo l'aver tratto, nello spazio di sei anni, tre film dalla triste storia alla Zolà come *Il Postino suona sempre due volte.*

E' dunque in Francia, prima patria del realismo artistico e letterario, che venne realizzato il primo *Il Postino suona sempre due volte.* Nonostante i rimproveri che si possono fare dalla Costa Azzurra a quella della California, quelle notizie parvero ricavate da pezzi di articoli e da fotografie di delitti passionali ritagliate da giornali d'oltre Atlantico. Costruita e incerta anche la locanda, deposito di benzina, dove Corinne Luchaire, moglie di Michel Simon, in un pomeriggio assolato, vede arrivare il vagabondo Fernand Gravey.

Per il modo in cui sono rappresentati, non ci si crede a quel delitto accidentale e insieme premeditato e a quella passione puramente bestiale, o piuttosto bestialmente pura, nonostante la coerenza e la diligenza dell'adattamento di Charles Spaak; e forse anche perchè Pierre Chenal, che aveva già fatto delle regie migliori, si preoccupò troppo di fare un film violento e di tono americano.

Puerile nel suo svolgimento, di vecchia storia alla Zola californizzata, *Le Dernier Tournant* seguiva ignobilmente il romanzo. Altrettanto ignobile perchè più prudente, più freddo e ancora più vicino al romanzo, è il film di Tay Garnett realizzato con un minimo di indirizzo e con ben poca convinzione.

Se *The Postman Always Rings Twice* è meno brutto del *Le Dernier Tournant,* è perchè Lana Turner sembra veramente un'autentica piccola sporca gallinella yankee, avida, impegnata a mettere in evidenza il suo sex appeal per « divenire qualcuno » come lei dice, e vivere nel lusso; e anche perchè John Garfield ha senza sforzo il naturale comportamento del vagabondo popolarizzato dalla media letteratura americana, sulle orme di venti o quaranta attori dello stesso genere. Ma i rapporti della moglie del bravo e grosso padrone del garage, con il robusto e dolce vagabondo, sono così mal tratteggiati che le azioni della coppia assumono un aspetto clinico veramente disgustoso. E la fredda luce che illumina certi passaggi ci illumina contemporaneamente sul sadismo (senza dubbio approvato dalla censura) del pubblico che assiste, comodamente seduto nell'ombra, all'esplosione della bestialità in esseri umani che si abbandonano ad impulsi di vendetta e di paura senza mai preoccuparsi della conseguenza dei loro atti.

Delle bestie: ecco esattamente cosa sono i personaggi del film di Luchino Visconti. Il titolo, *Ossessione,* scelto per la produzione italiana, riepiloga — al posto del *The Postman,* i cui due colpi di campanello sono di una filosofia da bazar — la situazione di due esseri legati nel bene e nel male dall'attrazione sessuale e che vivono il loro dramma e lo subiscono come dei soldati in pattuglia che fuggono nella nebbia sotto il fuoco del nemico.

Il meccanico Massimo Girotti che si fa assumere dal grosso padrone del garage, Juan de Landa, e riceve immediatamente la sua spontanea amicizia, ap-

pariva come l'uomo che occorreva alla turbolenta e morbida gatta (Clara Calamai), che ha avuto il torto di sposare un uomo troppo maturo per lei. Incapaci di interrompere la corrente che li attira l'uno verso l'altro, il maschio e la femmina restano candidi e pietosi: essi ignorano il modo di servirsi della giustizia, e la polizia non si occupa di loro che da lontano. Vengono presi dalla loro ossessione come da una guerra: una guerra che essi combattono onestamente, bestialmente — deboli, ingenui, criminali — in una specie di notte nella quale brancolano per riuscire a stare sempre insieme, sentire il loro calore, il loro desiderio, la loro pelle, invasati.

Giovanna, la giovane albergatrice di Visconti, spettinata, odorante, animalesca, è nello stesso tempo riposante e irresistibile. Essa esiste con la sua freschezza e la sua grossolanità in quel languore che si trasforma subito in esasperazione sessuale, se non addirittura in voracità di madre. Essa esiste con tutto il suo sangue di bella capra nera. E se la sua storia e quella del suo amante, e di suo marito, rimane volgare, essa è però terribimente naturale e toccante — vale a dire che il film tocca nel vivo del soggetto invece di girarci attorno.

E' che Visconti, sullo schermo, è un autentico romanziere: non più l'autore del libro ma il creatore di quel seguito di scene di un realismo che accusa e trasfigura la realtà, di immagini visive e sonore ossessionanti che sostituiscono i loro colori contrastati al grigiore della realtà quotidiana. Pittore della realtà, ricercatore di fatti veri, collezionista di esatte osservazioni, Visconti trasfigura tutto ciò che tocca: attori, case, oggetti, luci, polvere, che divengono elementi simbolici del suo lirismo personale.

Massimo Girotti, più selvaggio che timido, o timido per il rimorso di tradire il suo benefattore, nasconde male la sua arditezza di felino sin dai primi sguardi che egli lancia negli occhi e sotto il succinto vestito di Clara Calamai.

Il film s'immerge subito nel sudore, e si sviluppa in una atmosfera densa e pesante che tiene i personaggi come in un acquario: il mondo chiuso nel quale il regista, padrone a casa sua, può a sua volta e a suo modo essere ossessionato, ci sottopone a tratti lancinanti il caso che lo interessa.

Ammiratore e collaboratore di Jean Renoir, Luchino Visconti ha acquistato una potenza descrittiva di scrittore realista e una forza quasi incantatrice di artista impressionista. Superati i limiti del naturalismo nelle sue regie teatrali, egli sa nello stesso tempo riplasmare la creta vivente dei suoi interpreti. Notevole è l'esempio della Calamai, provvista sopratutto di attrattive carnali e attrice dai mezzi limitati, che qui ha l'aria sorpresa nell'avventura che vive.

Da Renoir, il regista italiano ha, d'altra parte, imparato a non evitare le difficoltà di tecnica artistica ma ad affrontarle, come il salvatore penetra in una fornace. Nella fornace voluttuosa del suo film, egli non aveva — credo — l'intenzione di salvare la coppia. Per motivi che si riveleranno più chiaramente per scegliere il mezzo più semplice per esprimersi, egli ama il delitto per il suo valore estetico; ed è questo indubbiamente che l'ha spinto a scegliere il soggetto di Cain. Egli vi trovò delle creature incatenate dalla fatalità dei loro desideri e dei loro impulsi e invece di lasciarli nella loro lontana contrada d'origine, egli li assimilò per disporli intorno a sè, nella provincia italiana e in un paesaggio di per se stesso soffocante. Se nel film americano i preparativi degli amanti per sbarazzarsi del marito sono più o meno ridicoli o ripugnanti, noi siamo invece sensibili alle difficoltà, alle esitazioni, alle inquietudini della Giovanna e del Gino padani, perchè veniamo introdotti profondamente nella loro intimità; e non abbiamo voglia nè di ridere nè di fuggire vedendoli impegnati con tutte le loro forze per ottenere dalla vita un diritto che viene loro rifiutato dal destino e che essi tentano conquistare con le loro stesse mani, con il coraggio della disperazione, con una specie di miserevole onestà.

Inoltre l'uomo ha un amico (Elio Marcuzzo), vagabondo come lui per bi-

sogno d'indipendenza ma mai alla deriva, che potrebbe aiutarlo a fuggire dalla donna che sta per attaccarglisi come un'edera vivente; e finirà per litigare con il suo compagno, per amor proprio, per bisogno d'essere semplice, furioso che gli si mostri una strada da seguire quando lui si è incamminato per un'altra: strada cosparsa di rose e di frutta deliziose ma che porta all'inferno. Tutta questa sequenza e la partenza sulla strada asfaltata, con la donna che di fronte alla povertà, rinuncia all'amore libero, e preferisce la sicurezza che le da il matrimonio; questo tentativo di fuga, poi il pentimento per una istintiva diffidenza delle complicazioni e per lealtà verso il marito troppo buono; tutto ciò rivela un certo misoginismo nel regista che oppone l'amicizia, fonte di pace, all'amore preludio di schiavitù o di disgrazia. Tuttavia come non disprezzare o paventare l'inevitabile meschinità della donzella ansiosa di non ritornare alla miseria da cui si era appena tolta? La pietà che lei mostra per suo marito non è fatta che di riconoscenza; e la riconoscenza (si sa) non è gratitudine.

Questo sentimento dell'amicizia, che senza la tentazione della donna potrebbe fare del marito e dell'amante due fratelli, è sottolineato inoltre dalla franca bonomia e la spontanea bontà del grosso trattore, personificato con scioltezza dall'attore spagnolo Juan de Landa. La lunga sequenza della Fiera di Ancona infarcita di motivi in cui il caldo pittoresco è parte integrante delle esigenze narrative, serve di contrasto alla nudità della situazione: Gino ha lasciato l'albergo e Giovanna s'è chiusa in un rancore di convenienza che non chiede che di mutarsi in perdono, poi in esigenze orgogliose e voluttuose. L'albergatore ha perso il suo garzone ma ritrova una moglie più docile e l'accompagna a distrarsi in città. E' qui che egli ritrova Gino, per caso, e non lo lascia più, un così buon compagno e un così bravo meccanico! Annaffiano di buon vino questo incontro. Bevono, scherzano, cantano; e Gino è commosso dai tacidi rimproveri ch'egli intuisce nella falsa impassibilità di Giovanna, che a sua volta è conscia dell'attrazione che il suo corpo suscita sotto i vestiti domenicali. Ancora ubbriaco il grosso albergatore accompagna il giovinastro sotto il tetto coniugale. L'avrà voluto! E questa volta pagherà! E con la vita!

Ma anche gli amanti pagheranno: la libertà d'essere soli sarà scontata con la perdita della pace. L'amante diventa la padrona. La magra silfide senza testa, incapace di partire alla ventura con dei tacchi troppo alti, un cappello troppo grande, una valigia troppo piena (1), ha fretta di ingrassare dietro il suo banco.

Caduto in trappola, il complice comincia ad irritarsi contro la donna che oramai deve sposare. La Venere della cucina sta per fare di quel selvaggio un borghese, previdente, tirchio: un proprietario. Ma Gino maldestro commerciante, tratta male un camionettista (Vittorio Duse) la cui amabilità — ha forse incoscientemente sentito? — è quella di una spia. A partire da questo momento ci si avvia verso la catastrofe. L'orchestrazione drammatica sonora e visiva di questa lenta caduta è ricca come il corso potente del fiume in piena del finale, maestoso, sobrio, implacabile, cosparso di scintille tragiche.

Il disgusto latente di Gino, la gelosia di Giovanna, spinge gli amanti a delle lotte più o meno dissimulate che attirano l'attenzione della polizia su di esse quando la vedova ha riscosso il premio d'assicurazione. La ronda di Giovanna al Caffè di Ferrara mentre Gino sta intraprendendo un'avventura con una ragazza (Dhia Cristiani) appena incontrata, e mentre la polizia spia la coppia, è un pezzo che si vorrebbe avere nella propria cineteca. Bisogna risalire alle *Notti di Chicago* di Sternberg, mi sembra, per trovare un così magistrale maturazione della sventura che, vinta in partenza, degli esseri secernono da soli.

---

(1) *La scena è stata brevemente e molto abilmente copiata da Tay Garnett.*

Ed è evidente che aver girato questo episodio in una casa abitata nell'autentico caffè da un lato e nelle strade popolate e vive di una città così misteriosa come Ferrara, ha aiutato il regista a dare un soffio di febbre, di ritmo particolare, allo sforzo della coppia che vorrebbe riabilitarsi, evitare la prigione o la morte, vivere felice, vivere...

Gino che in un primo tempo temeva d'essere stato denunciato da Giovanna alla polizia, raggiunge l'amante e quando sa che è incinta adora in lei quella età d'oro perduta e inaccessibile che gli uomini chiamano felicità.

Se mai si è vista sullo schermo l'immagine di un'ora di paradiso che bisogna immediatamente pagare più cara di un anno di dolore, è in quell'etto di fiume scoperto dalla siccità dell'estate: l'uomo e la donna, su quel fragile isolotto, si lasciano andare in un doloroso abbandono, alla speranza la più confusa, all'illusione della pace sulla terra, su quella stessa terra sulla quale fanno l'amore;poi godono del sole che li annienta contro il loro giaciglio di sabbia. Quel sole narcotico fa loro credere per un momento troppo lungo che sono al riparo in un deserto; e quando si rendono conto che la terra ha girato sotto le nuvole, con le membra rotte dall'oblio a non dimenticarle, essi non hanno più davanti a loro il tempo necessario per mettere al sicuro il loro amore rinnovato.

Se la loro automobile fila tranquillamente verso l'ombra di una felicità che sta per finire, è la morte che li spinge in avanti nella gabbia del poco spazio che rimane loro da percorrere insieme, poi li precipita contro la parete invisibile che li circonda — muro invisibile o nascosto dal fumo di un camion. — Gino, nel tentativo di far uscire Giovanna da quel fumo soffocante, tenta di passare a sinistra, poi a destra del grosso veisolo che fatalmente li chiude contro il parapetto della strada sul fiume. La vettura esce di strada e rotola fino all'acqua dalla quale Gino estrae e trasporta con le sue braccia, innocenti e colpevoli, il corpo amato, intatto ma senza vita: un corpo che non è stato mai debole, più conturbante, più pietoso. Bell'istantanea da ritrarre per i giornali, avrà probabilmente detto l'ispettore di polizia che era partito al loro inseguimento e che ora non ha che da fermarsi davanti alla conclusione della storia.

Storia nobilitata dall'ingegnosità di un poeta che con *Ossessione,* mi sembra, ha raggiunto il culmine di un periodo della produzione italiana. Qualche tentativo di giovani registi che, invano hanno tentato di imitare questo film, denota che questo periodo è finito. Dalla Sicilia Visconti porterà un'opera molto diversa e altre vie si aprono ai registi d'oggi, tra la cronaca romanzata e il film extra realistico.

(*J. G. Auriol* - « Revue du Cinéma » - Febbraio 1948)

# Vita del C. S. C.

« Il problema dell'industria cinematografica è, oggi, un problema di « qualità » e non di « quantità ». Infatti il mercato interno, abolito l'artificioso regime protezionistico, non può ricoprire il costo neppure del più modesto film e, d'altra parte, ha modo di soddisfare il suo fabbisogno con l'importazione; sicchè la nostra cinematografia, se vuol sopravvivere, deve conquistare i mercati stranieri. Questo, appunto, è un problema di « qualità ». I successi all'estero di alcuni nostri film hanno dimostrato in che senso tale « qualità » vada intesa.

Al Centro Sperimentale di Cinematografia si richiede oggi, dunque, un nuovo orientamento, in vista dei nuovi compiti. Non si tratta di una sconfessione dell'attività passata, ma di un adeguamento di quella presente alle nuove esigenze che si sono venute creando. E queste nuove esigenze, sono in parte, il frutto dello stesso Centro Sperimentale di Cinematografia, che con la rivista *Bianco e Nero*, con le sue pubblicazioni e i suoi numerosi corsi di cultura cinematografica, ha gettato un seme che ha fruttificato, affermando sempre più e in ogni momento l'artisticità del film e sostenendo e insegnando che, solo su questo piano, si poteva risolvere lo stesso problema industriale.

Se, oggi, certi concetti sono un luogo comune, se una coscienza e una cultura cinematografica sono diffuse, specie tra i giovani, questo si deve proprio al Centro Sperimentale di Cinematografia, che, in un primo momento, pose decisamente l'accento più sul fatto artistico e culturale, che su quello pratico. Del resto, quando il Centro si trovò in condizioni di compiere tutto il ciclo, avendo finalmente un teatro e un'attrezzatura tecnica adeguata, la sua vita fu interrotta da questa triste e disgraziatissima guerra. Ma, anche durante l'interruzione di questi anni, i semi han germogliato e la nostra cinematografia, appena passata la bufera, ha ripreso con una più sana vitalità e uno spirito che, solo agli estranei al cinema, può sembrare del tutto nuovo. In parte, infatti, ne sono banditori i non più giovanissimi ex-allievi del Centro.

In queste nuove condizioni, sembra che al Centro spetti, ora, il compito di raccogliere i frutti del seminato, ponendo, soprattutto, l 'accento sul suo carattere « sperimentale », cioè di ricerca, di prova e di formazione professionale di quegli elementi di cui la nostra cinematografia ha bisogno. Sicchè, pare sia venuto il momento di spezzare tutte le pastoie scolastiche, considerando, come cuore del Centro Sperimentale di Cinematografia, non più l'aula coi suoi banchi, ma il teatro di posa coi suoi riflettori. Il momento di fare la saldatura fra la teoria e la pratica, tanto più facile in quanto l'Istituto, oggi, può servirsi, per quest'ultima, di suoi ex-allievi che sono giunti alla pratica, con fatica ma con successo, dalla teoria.

Con questo, non significa che il Centro voglia rinunciare alla sua tradizione di cultura, ma piuttosto elevare anche la parte pratica, per ultilizzazione di uomini e di mezzi, all'altezza di quella. Il che significa arricchire i quadri della cinematografia italiana, tenute presenti le varie esigenze, di uomini non solo preparati culturalmente, ma anche formati professionalmente e dotati di quelle

innate qualità necessarie alle rispettive attività artistiche.

Sicchè il nuovo orientamento del Centro si presenta sotto tre aspetti distinti:

a) *ricerca e selezione degli aspiranti;*

b) *formazione culturale e professionale;*

c) *immissione degli elementi formati nella produzione* ».

Con queste parole, Luigi Chiarini, vice-Presidente del Centro Sperimentale di Cinematografia, inizia la sua relazione per il nuovo anno accademico i cui Corsi vennero inaugurati il 15 gennaio 1948.

Sulla linea determinata da questo orientamento si è indirizzato Francesco Pasinetti, direttore del Centro, con la creazione e ricostituzione, anzi tutto, della base di quel patrimonio tecnico assolutamente necessario per avviare gli allievi ad una conoscenza immediata e sicura di quei mezzi che dovranno costituire domani i loro strumenti di lavoro.

Gli allievi sono stati subito applicati a esercitazioni pratiche, alterate a lezioni di teoria e di estetica nei vari campi. Essi sono distribuiti in sei sezioni: Registi, Attori e Attrici, Operatori, Scenografi, Costumisti, Tecnici del suono.

L'esperienza avendo dimostrato che la scelta dei giovani da ammettere al Centro, soprattutto per quanto riguarda gli aspiranti attori e attrici, col metodo dei corsi annuali non è sufficiente a garantire la immissione di elementi validi, che in qualsiasi momento dell'anno potrebbero venire « scoperti », si è determinato di aprire, per quei settori nei quali vi sia nel cinema italiano, maggiore carenza di elementi, un permanente concorso; che consenta una osservazione prolungata ed attenta dei soggetti, non parendo sufficiente un esame, per quanto complesso esso sia, a risolvere le reali attitudini e possibilità dei candidati. Alla Sezione Attori e Attrici, quindi, si consente pertanto l'ammissione in continuità di nuovi elementi che denotino, da una conoscenza personale diretta o quanto meno da una documentazione fotografica, buone attitudini. Nello stesso tempo, allievi attori o attrici, saggiati e sperimentati, potranno essere avviati alla produzione ovvero consigliati con cognizione di causa, a desistere dal proposito di un'attività cinematografica.

Un ciclo di lezioni impartite agli allievi delle diverse Sezioni del Centro Sperimentale di Cinematografia è stato tenuto da Béla Balàzs, noto cultore di tecnica ed estetica del cinema. Delle conversazioni di Béla Balàzs che si sono conchiuse con una commemorazione di S. M. Eisenstein, sarà dato un ragguaglio più diffuso in uno dei prossimi numeri.

In base agli accordi intervenuti tra il Centro Sperimentale di Cinematografia e l'Universalia, questa, che sta realizzando il film *Fabiola* nel grande teatro di posa del Centro stesso, ha convenuto di accogliere tra i collaboratori un allievo per ciascuna delle sezioni tecniche del Centro. Il vice-Presidente e il direttore del Centro Sperimentale di Cinematografia hanno presentato quindi al produttore Salvo D'Angelo e al regista Alessandro Blasetti, in seguito alla designazione dei vari insegnanti, gli allievi prescelti:

Carlo Romano, allievo regista

Giovanni Maria Polidori, allievo scenografo.

Amedeo Vozzi, allievo costumista.

Pier Ludovico Pavoni, allievo operatore.

Pallotta Luigi, allievo fonico.

Oltre due allievi attori che verranno scelti dal regista.

# Notiziario dei Circoli del Cinema

Il primo Cinè Club sorse in Francia nel 1920 per opera di Louis Delluc quasi contemporaneamente ai primi studi di estetica cinematografica.

In Italia il primo Ciné Club, fondato da Massimo Bontempelli nel 1928, portò a conoscenza del pubblico italiano opere interessanti quali *La Chute de la Maison Usher* di Jean Epstein.

Ma in Italia il movimento dei Ciné Clubs fu troncato dal fascismo che nel 1943 ne avocò tutte le attività ai gruppi universitari fascisti (Cineguf).

L'esigenza di una cultura cinematografica era però oramai radicata in gruppi di persone delle varie città; cosicchè, subito dopo la guera, i Cinè Club cominciarono a costituirsi qua e là in tutt'Italia; mentre all'estero, dove l'attività non aveva avuto gli stessi ostacoli, ripresero immediatamente il movimento che si intensificò ampiamente.

Il primo Circolo, dopo la guerra, fu quello di Treviso sorto nell'estate del 1945 e che iniziò la sua attività con le proiezioni in lingua originale dei migliori film che si trovavano in Italia tra il repertorio dei film delle Forze Armate Americane.

Nel 1946 la Cineteca Italiana di Milano organizzò un ciclo di proiezioni di classici per commemorare il Cinquantenario del Cinema Italiano; e con la possibilità di proiettare alcuni di questi film, in gran parte inediti in Italia, sorsero e si rinsaldarono numerosi Circoli del Cinema nelle principali città dell'Italia settentrionale.

Venne quindi organizzato, a cura della Cineteca Italiana e del Film Club Genovese il primo Convegno dei Ciné Clubs, che si svolse a Nervi nel luglio del 1947. In tale convegno fu decretata la necessità di una Federazione, e a tale scopo i Circoli furono chiamati a Congresso a Venezia nel settembre dello stesso anno. Venne così costituita la Federazione Italiana dei Circoli del Cinema. Il compito di tale Federazione è quello di incrementare lo sviluppo e le attività dei Circoli del Cinema coordinandone le attività; dar loro quell'aiuto e quell'assistenza atti al loro buon funzionamento; favorire e agevolare la formazione di nuovi Circoli; regolare i rapporti tra i Circoli, le Cineteche e tutte le altre organizzazioni similiari; adoperarsi per la salvaguardia del patrimonio culturale e cinematografico; rappresentare i Circoli presso il Governo, la F.I.C.C., i Sindacati cinematografici e altri organismi.

L'Atto Costitutivo della Federazione fu firmato da sedici Circoli: Bergamo, Biella, Cremona, Firenze, Genova, Milano, Padova, Pavia, Roma, Salò, Treviso, Torino, Trieste, Varese, Verona, Venezia.

Quale Presidente fu nominato Antonio Pietrangeli e come Segretario Generale Claudio Forges Davanzati sostituito successivamente da Enrico Rossetti.

I Circoli aderenti alla Federazione Federazione sono 29: Parma, Livorno, Napoli, Catania, Cava dei Tirreni, Lucca, Siena, Perugia, Carrara, Ferrara, Bologna, Pisa e quelli che firmarono l'Atto Costitutivo della Federazione.

LUIGI CHIARINI - *Direttore responsabile*

*Tipografia*: « *Giornale del Commercio* » - Via Tommaso Campanella 27 - Roma

# "LA FACCIA CHE MOSTRI NON DORME CON TE"

Le donne romane del tempo di Fabiola, usavano cosmetici, belletti e dentrifici e amavano le acconciature bizzarre e complicate

« Tu risiedi, o Galla, in un centinaio di pissidi e la faccia che mostri non dorme con te! » Anche se non avessimo altre testimonianze, questo passo di Marziale basterebbe a farci capire che anche le donne romane si facevano « il viso e che le varietà dei cosmetici da esse adoperati era davvero notevole. Ma, per fortuna, ne sappiamo di più, e possiamo seguire con esattezza lo svolgimento della toeletta che la donna romana ripeteva almeno una volta al giorno.

Nella Roma Imperiale troviamo anzitutto che non tutte le donne sposate dormivano col marito nel letto nuziale (*lectus genialis*) già in quel tempo nelle classi sociali più elevate i coniugi avevano camere da letto separate. Comunque, appena alzata, la donna calzava i sandali, che aveva lasciato la sera sul *toral* (scendiletto) si avvolgeva nell'*amictus* e faceva sommaria abluzione. La vera e propria *cura corporis*, toletta, cominciava più tardi ed era naturalmente, lunga, complicata, snervante.

Nel I secolo d. C. il servizio delle terme pubbliche era molto sviluppato in Roma e tuttavia nelle ville, nelle case signorili e anche in abitazioni modeste si costruivano bagni completi sul modello di quelli delle Terme, con *apodyterium* (spogliatoio), *frigidarium* (bagno freddo), *tepidarium* (bagno tiepido) e *calidarium* (bagno caldo) con vasche in muratura rivestiti di marmo, catini e rubinetti dell'acqua calda e fredda. Se la signora andava a fare il bagno alle Terme, prima di vestirsi si acconciava i capelli e si imbellettava. Al tempo della Repubblica la pettinatura femminile era cosa molto semplice: i capelli venivano raccolti dietro la nuca in un nodo; Livia e Ottavia avevano portato treccie avvolte sulla fronte, ma con Messalina erano cominciate le pettinature bizzarre e complicate.

Ecco, dunque, entrare in scena la *ornatrix*, la pettinatrice: la signora si raccomanda alla sua abilità, ma non esita a sfogare su di lei la sua ira e la sua impazienza se, dopo una seduta, la pettinatura non è riuscita di suo gusto.:

Se c'è un capello bianco la signora con coraggio se lo fa strappare, e se la chioma non è ormai più folta come un tempo, ecco la pettinatrice lavorare di *crines, galeri, corymbia*, cioè treccie posticcie, o addirittura servirsi di parrucche che potevano essere tinte in biondo o fatte di *capilli Indici*, di color nero lucido, importati dall'India. Marziale ci fa sapere che alla ornatrix spettava anche di depilare la padrona ed imbellettarla. Gesso, biacca davano il bianco per le braccia e la fronte; il *minium* era il rosso per le labbra, il *purpurinum* era il rosso per le guancie, *fuligo* (nero fumo) e antimonio servivano per le sopracciglia e le ciglia. Su un tavolo stavano a portata di mano i pettini e le *fibulae* (spille) lo specchio e le cento pissidi di cui parla Marziale: *alabaster, aryballos, bombylios, gutti* piccoli preziosi vasi contenenti i belletti e i profumi, che erano liquidi (oleae) o sottoforma di unguenti (odores), e c'era anche la polvere di corno che serviva per pulire (defricare) i denti. Tutti questi vasetti, in metallo prezioso lavorato con tecnica raffinata, la signora li custodiva in un armadio e, quando andava alle Terme, accompagnata dalla *ornatrix*, li portava con sè in un cofanetto, *alabastroteca* non di rado anch'esso prezioso.

Alla fine della giornata, pochi gesti bastavano a disfare la più complicata delle acconciature mentre un pò d'acqua portava via dalla faccia ogni traccia di belletto... La signora si addormentava con una faccia diversa da quella che aveva mostrato il giorno; ma all'indomani, appena levata, sciorinate sul tavolo le sue cento pissidi, si affrettava a chiamare a sè la *ornatrix*.

S. T.

(A cura dell'Ufficio Stampa della *Film Universalia* in occasione della realizzazione di *Fabiola*, regista Alessandro Blasetti, produttore Salvo d'Angelo).

Michèle Morgan, Michel Simon, Sergio Tofano, Virgilio Riento in « FABIOLA »
diretto da Alessandro Blasetti. Produzione Universalia,

# Emerografia italiana ed estera del film "Fabiola"

Si cominciò a parlare di questo film circa due anni fa. Nel marzo del 1946, dopo un comunicato A.R.I., *L'Osservatore Romano* già annunciava che sarebbe stato diretto da Alessandro Blasetti e che si trattava di un « colosso della cinematografia ». Tutti i giornali di categoria prendevano a riportare la notizia. *Hollywood*, *Film*, *Cine-Bazar*, *Cine Illustrato*, *La Tribuna*, *Italia-Sera*, *Espresso*, *Cinepress* e molti altri giornali continuavano a parlarne per tutto il periodo dal luglio al settembre del 1946.

Dal gennaio del '47, in un crescendo di interesse, la stampa italiana e straniera ricominciò a parlare del « colosso » della Film-Universalia, cercando di anticipare nomi, dati e particolari. Agenzie d'informazione, giornali quotidiani, settimanali e di categoria dedicavano spessissimo dello spazio alle notizie relative a questo film.

*L'Ecran Francais*, in un trafiletto del 29-4 su Blasetti scriveva: « Egli ama le idee di alto livello morale. Il suo fim attuale è « Fabiola », tratto dal romanzo un tantino mistico del Card. Wiseman sulle prime lotte del Cristianesimo a Roma. Blasetti dice che sarà un'opera di « concentrazione interiore ». Ma i suoi produttori hanno cominciato la pubblicità dicendo che si vedranno colossali ricostruzioni di combattimenti di gladiatori.

Alla « Sora Cecilia » Alessandro Blasetti porta un soprannome italo-americano: Cecil-B. de Mille-Migia ».

*Nice-Matin* del 15 agosto: « Una ventina di sceneggiatori, di consulenti tecnici di studiosi e di archeologhi si sono accinti all'esame minuzioso del romanzo ». Charles Méré, Presidente della Società Autori e Compositori di Francia e Direttore dela Film-Minerva francese dichiarava su *Successo* del 7-7 « di essersi perfettamente inteso sul piano universale con la Film-Universalia. «Fabiola» non sarà un film di propaganda e di prodezze scenaristiche, ma per la potenza emotiva che c'è nel suo grande soggetto, e per l'altezza della sua stessa concezione, dovrà essere un film di elevazione spirituale per il pubblico di tutto il mondo ». Comparvero subito dopo su quasi tutti i quotidiani italiani, foto di Michèle Morgan seguite dall'annuncio che la più nota attrice francese aveva stretto accordi con il produttore Salvo d'Angelo della Film-Universalia per l'interpretazione del ruolo principale in « Fabiola ».

*Film* di Milano faceva ironicamente annunciare dall'« Ufficio Statistiche » della Universalia che il primo giro di manovella sarebbe stato dato il 15 gennaio del 1996, regista il pronipote di Blasetti.

Ai primi di novembre lo stesso settimanale pubblicava però in copertina, seguita da *Fotogrammi*, *Ita* e *La Rivista del Cinematografo*, il volto della Morgan, già apparso con evidente rilievo e quasi sempre in terza pagina su 25 quotidiani italiani.

Maurizio Mastrojanni scriveva su *Lavoro Nuovo* di Genova il 9 novembre 1947:

« ... mi sono precipitato in casa di Alessandro Blasetti, dove sapevo di captare qualche indiscrezione sul grandioso film « Fabiola » che è stato messo in cantiere proprio in questi ultimissimi giorni. Infatti Blasetti, che era attornato da distinti signori con occhiali, magnati di una grossa Casa di produzione nazionale, mi ha confermato che Michèle Morgan ha accettato di prendere parte al film come pro-

tagonista principale. La celebre stella francese ha firmato il suo bravo contratto e di certo la sua fascinosa presenza contribuirà a creare una efficacissima base di lancio del film storico ».

Verso la fine dello stesso novembre giungeva a Roma il regista Becker. La sera di domenica 30 veniva intervistato alla RAI nelle trasmissioni di *Arcobaleno* e i giornali quotidiani ne riportavano subito la notizia seguita dalle più importanti dichiarazioni fatte dal regista. (*L'Europeo, Omnibus, Oggi, Tempo, Il Sud, Film, La Stampa*).

Ma, ai primi di dicembre, tutta la stampa tornava ad occuparsi di « Fabiola », sollecitando indirettamente notizie con la pubblicazione arbitraria di dati e particolari sul film, suggeriti assai spesso dalla fantasia.

Quella francese, mossa dal disappunto di dover assistere al fuggevole passaggio per Parigi della Morgan proveniente da Londra e diretta a Roma, gareggiava con quella italiana caricando non senza ironia le tinte:

« Dopo l'austerità londinese — scriveva il parigino *Spectateur* — la magnificenza latina. L'arrivo di Michèle Morgan nella Città Eterna sarà salutato da accoglienze degne di una regina. Le si offrirà un « pranzo storico ».

Dopo un'informatissimo articolo apparso su *Cinestar* e contenente ogni notizia intorno a « Fabiola » e alla protagonista, tutta la stampa cinematografica tornava a occuparsene ampiamente *Hollywood* con una copertina a colori, *Film* con una foto della Morgan su quattro colonne. In un articolo su *Fotogrammi*, in mancanza di altri particolari, si riferivano alcune dichiarazioni di Paolo Stoppa circa la parte di Marco Valerio che l'attore italiano era fiero di sostenere in « Fabiola ».

Michèle Morgan arrivava a Roma la mattina del 30 gennaio. Più di 70 giornalisti accorrevano ad una riunione-stampa in Castel Sant'Angelo nel pomerigio dello stesso giorno. Il 26 dello stesso mese era giunto Henri Vidal; due giorni dopo Louis Salou. Michel Simon era atteso per il pomerigio del 3 febbraio. Una visita di cinquanta giornalisti aveva proceduto gli avvenimenti nel pomerigio del 27 gennaio al Centro Sperimentale di Cinematografia, dove gli Architetti Colasanti, Tomassini e Lolli avevano illustrato i preparativi per le scenografie e i costumi di « Fabiola ».

Particolarmente notevole la diffusione di un lungo e dettagliato testo sull'arrivo della Morgan, trasmesso per telescrivente a New York via Parigi - Londra dall' *Associated Press* In esso veniva minutamente descritto il lancio, dagli aerei con sotto le ali scritto il nome della grande attrice, dei piccoli paracadute recanti un minuscolo fac-simile del romanzo del Card. Wiseman e riproducenti il volto a colori della Morgan.

Ecco alcuni dei più recenti e significativi stralci di articoli stranieri sul film « Fabiola »:

*La Cinematografie Francaise* del 12-1947 scrive: « L'immenso lavoro di preparazione l'accuratezza lussuosa dei costumi e delle decorazioni, la scelta accuratissima degli interpreti: tutto questo concorre a far sì che « Fabiola » divenga una produzione formidabile ».

*Nord Soir* del 5-2-48 scrive: « Fabiola » non sarà soltanto un pretesto a grandiose ricostruzioni, ma un dramma umano nello sfarzo del tempo, completo nella azione e nel lato psicologico ».

E con questi, decine d'altri articoli, fotografie trafiletti di cronaca e notiziari sulla preparazione del film e sugli attori.

*All'inizio del suo quindicesimo anno di attività, la Lux Film guarda con orgoglio verso il suo passato, cosciente d'aver efficacemente contribuito alla creazione d'una produzione cinematografica italiana non inferiore alla migliore produzione internazionale. Dopo i recenti successi dei suoi films della stagione 1947-48, la Lux Film è lieta di annunziare che il suo programma per la stagione 1948-49 sarà ancora maggiore, più vasto e più impegnativo, come numero e importanza di films, come scelta di soggetti, come partecipazione di registi, attori e tecnici, chiamati a collaborare a una produzione di alto livello artistico e di grande valore commerciale.*

*Nell'intento di facilitare la diffusione nel mondo dei propri films e dei films prodotti da terzi e dei quali ha l'esclusività di vendita per i mercati stranieri, la Lux Film ha creato una vasta rete di agenzie e rappresentanze nelle principali capitali del mondo. Queste agenzie hanno già svolto e svolgono una intensa e valida attività come tramite fra la migliore produzione italiana e i mercati stranieri, in modo da alimentare fattivamente la corrente di interesse e simpatia destata dal cinema italiano in tutto il mondo e che ha vasta risonanza anche nel campo spirituale oltre che nel settore economico.*

La SCALERA FILM distribuirà prossimamente

*un "classico" dello schermo*

# STRADA SBARRATA

(DEAD END)

*un film di William Wyler*

con *Humphrey Bogart*

*Joel MacCrea*

*Sylvia Sidney*

La SCALERA FILM distribuirà prossimamente

*un "classicò" dello schermo*

# RASPUTIN

*un film di Marcel L'Herbier*

con *Harry Baur*

*Marcelle Chantal*

*Pierre Richard Willm*